Atahualpa Yupanqui en el mundo

Una voz universalmente solicitada y comprendida

BUENOS AIRES (Especial de Télam Extra para EL POPULAR por Ulyses Petit de Murat). Esté en Buenos Aires, en su residencia de Palermo Chico, o en la rue Raymond Loserand, en el distrito 14 de París, pase por México o Moscú, Atahualpa Yupanqui es una voz universalmente solicitada y comprendida.

Lo hemos visto detener en el transcurso de un festival folklórico en las sierras cordobesas, al público que huía ante la lluvia creciente. Al aparecer con esa tranquilidad tremenda —que nada tiene que ver con su volcán interior— el público retornó a sus asientos y se olvidó de la mojadura, por más que Atahualpa templaba su guitarra con el sosiego que le es característico.

Como la Tariacuri de México, no destaca un gran atractivo físico. Comenzando su brillante camino hacia los altos años, desborda de una claridad singular.

Está pleno, logrado, en su poética esencia y en la manera de explicarla. Su obra referida, de un modo inspirado y entrañable, a la gran aventura de ser hombre sobre la tierra y padecer encono, injusticia y avizorar un poco más allá, la esperanza, el amor y la redención.

Por eso dice rotundamente que cantor que cante a los pobres ni muerto se ha de callar. Este es su mejor tono revolucionario, el que concita tanto entusiasmo indiscriminado. Porque Atahualpa Yupanqui es un cantor tanto para la gente madura como para los jóvenes.

Es el hombre libre en la extensión de su tierra. Para él, como dice en "El payador perseguido", todo rumbo es bueno. Los campos, aunque sean ajenos, sabe cruzarlos de un galopito. Es dueño de sí mismo al no necesitar guarida, al saber cómo se duerme al sereno.

Tardó quince años Atahualpa Yupanqui en reunir los versos del extenso poema que hemos mencionado. Hablan de la tierra, del hombre, de sus hermanos de sangre, de origen y de destino. El libro anterior de Atahualpa "El canto del viento", agotó numerosas ediciones, lo mismo que el otro.

Yupanqui es un letrista popular que alcanza auténtica estatura poética. Puede ser equiparado, en sus letras campesinas, a las ciudadanas que escribiera Homero Manzi, cuando cantó, por ejemplo, a un barrio de Buenos Aires en Sur, al que le puso música Aníbal Troilo, el primer bandoneón de la capital argentina.

Los caminos de Atahualpa están en el mundo entero. Praga lo recibió con tanto fervor como Bogotá, París congujó su sentir con Santiago de Chile o Quito.

La magia de lo verdadero sigue funcionando como un gran factor de éxito. Se nos dirá que también lo conocen los falsificadores los imitadores, que rebajan fuentes que en sus lugares de origen son estupendas. Siempre estos éxitos, sin embargo, tienen un carácter superficial. Esas canciones que se bambolean entre trivialidades, ejecutadas para satisfacer una monstruosa comercialización de algo que no es popular, sino meramente populachero, n a d a tienen que ver con el tono arrancado del almaque nos comunican los poetas cantores genuinos o los cantantes que trabajan con un repertorio debido a la inventiva de poetas profundos.

El desgarrado acento de una Lucha Reyes, el terrible dolor de una Barca Negra en la voz portuguesa de Amalia Rodríguez, la alegría ingenua y pasional de un Vinicius de Moraes, son momentos trascendentes de un arte que por costumbre suele llamarse menor, pero que sobrepasa a ciertas amplificaciones pomposas de tono orquestal, carentes de inspiración y de significado.

El repertorio de Atahualpa Yupanqui está marcado por la manera tan honda que tiene de mirar la vida del pueblo. Sobre todo el pueblo de lugares que conservan la tradición del canto y también la problemática propia de la angustia de nuestra América.

Le habla de estas cosas al hermanito del mundo, en el momento en que dice que le presten un libro, que le alcancen un pedazo de pan, que él pagará con la copla que es su destino. Para luego atacar de frente a la injusticia, afirmando que las pampas, las selvas, los minerales debieran ser gracia, nunca castigo.

Es muy lírica y condensa la poca sabiduría que el hombre logra luego de sus duras experiencias, cada copla de Atahualpa Yupanqui declara, con modo poético desbordante de ternura, que siempre dice que la consigna secreta es el amor, aquello que no se nombra, para que nunca se pierda. En este aliento vital sabe el agüita clara que va saliendo del pedregal, el hombre que mira los campos con ojos de labrador, el adiós que se dice a la mujer amada en noche callada, el grito de los hombres que se van al final de la zafra de la caña de azúcar, tan pobres como vinieron.

La enumeración sería interminable, porque Atahualpa se ha hecho él mismo ese hermanito del mundo al que hablara desde la canción inolvidable que evocamos y que ha sido sentido fraternalmente por los públicos de los más distintos y lejanos países.

La voz del cantor y poeta abre su honda persuación por todos los rumbos que demarca la rosa de los vientos, como intérprete del alma de su creador.

Tango: ¿nació en el centro?

BUENOS AIRES (SIC, por Luis Soler Cañas) — Según un poema de Enrique Cadícamo incluido en su libro "Viento que lleva y trae", el tango habría nacido na a menos que en el barrio del Retiro y, más precisamente, en el solar que ocupa en la actualidad el Plaza Hotel donde, allá por 1885, estuvo situada la famosa carpa del sargento Maciel, en la que había bailongos con mulatas los días de fiesta. Por eso, dice el mentado poeta, "puede decirse, entonces, que si hoy ese barrio tiene importancia, en algo se lo deben a él" (el tango)

Esté o no en lo cierto Cadícamo, la verdad es que en términos generales su afirmación coincide con una opinión expresada hace algunos años por Jorge Luis Borges que tuvo la virtud de escandalizar un poco, por cuanto parecía que con ella se negaba al arrabal el privilegio de haber sido la cuna del tango. Borges dijo, en efecto, que el tango había nacido en el centro de Buenos Aires. Claro que, si no me hace equivocar mi memoria, fue precisamente Borges quien dijo que el arrabal no tenía en Buenos Aires una connotación geográfica o topográfica, lo que equivalía a decir que el arrabal o el suburbio podían socialmente situarse en cualquier sitio de Buenos Aires, incluso en el denominado centro.

De todos modos, para Cadícamo "en conclusión: el tango/ no nació en un turbio/ y salvaje suburbio./ Nació en Florida y Santa Fe/, donde estaba la carpa famosa/ del Sargento Maciel". Lugares que tal vez, arriesgo a decir, en aquellos años ochenta, como se dice ahora, no eran considerados centro sino suburbio, orilla de la ciudad. No se olvide que durante muchísimos años el barrio aristocrático de Buenos Aires fue el del Sur. Y que lo que hoy se llama barrio norte fue sede de conventillos, escenario de fiestas populares al aire libre y albergue de casas de tolerancia, en un amplio radio que va del Retiro a la Recoleta y llega hasta la calle —mal afamada entonces— del Temple, hoy Viamonte.

Otro poeta acendradamente porteño y popular, me refiero a Julián Centeya, imagina y reclama para Pompeya la carta de nacimiento del tango. En su poema "Anunciación del tango" narra la incorporación de la melodía tanguera al aire del barrio:

"No sé de dónde vino aquel aire de tango/ con una arquitectura fundamental y triste,/ barajando cuestiones de percal y de fango,/ estableciendo toda la raíz que le asiste..."/

Y afirma, en una cuarteta que tiene reminiscencias de otro poema, el que Borges dedicó a la fundación mitológica de Buenos Aires:

"Fue en mi barrio y es cierta esta historia que narro:/ puede la historia un día anotarlo en su cuenta./ No sé de dónde vino, pero afirmo que el tango/ fue más tango que nunca cuando gimió en Pompeya./"

Para Centeya hay una identidad casi intransferible entre su barrio y la música triste pero agarradora del tango, porque éste halló en aquel los elementos propios de su atmósfera vital, de su contenido humano. Por eso insiste: "Es mentira otra cosa. El hecho fue en Pompeya,/ al sur de toda luna y en las horas de un tiempo/ de arrabal, de faroles, de zaguán y trastienda:/ tres razones que nombro para hablar de un recuerdo."

La historia del tango

BUENOS AIRES (Especial de José Gobello y Roberto Selles, para EL POPULAR).— Dijimos que a aquella manera de bailar imitativa de la coreografía del candombe en un principio se la llamó milonga y luego tango. Adviértase que en 1872 José Hernández escribe: "a ver la milonga jui" ("El gaucho Martín Fierro", I, v. 1142) y no "a ver el tango", como dirían seguramente los negros refiriéndose a sus lugares de baile.

Es posible que la antigua popularidad del tango de los negros y la nueva del tango andaluz hagan que uno y otro se adapten a la danza de la milonga, hasta pasar a formar una nueva danza, denominada tango.

La palabra milonga habría quedado entonces reservada para los cantables. Los compadritos no tomaron de los negros otra cosa que la danza, que adaptaron a la música de la milonga, de la polca, de la mazurca, etc.

Consideramos de importancia el siguiente dato que tiene que ver con la voz tango como reemplazante de milonga. Hacia 1880 comienza a popularizarse en Buenos Aires el tango andaluz y en 1882 la revista "La Ilustración Argentina" (Nº 33, del 30 nvbre. 1882, pág. 395) reproduce un grabado que responde al epígrafe "TANGO" y que representa a una pareja de negros bailando sueltos (no a compadritos bailando enlazados).

En síntesis, las cosas pudieron ocurrir del siguiente modo: la guajira flamenca aportó su melodía para la formación de la milonga; la habanera, su ritmo; el tango negro, su danza.

Luego esa milonga, ya transformada por la triple influencia que apuntamos, pasa a denominarse tango, por influencia del tango negro y del tango andaluz.

Para entonces, el tango andaluz aporta al nuevo tango formado en Buenos Aires melodía y letra.

Pero, ¿de dónde sale esa palabra tango? Con el significado de 'baile de negros' circula en Buenos Aires por lo menos desde el comienzo del siglo pasado. El estudioso Ricardo Rodríguez Molas estableció que, ya en 1802, los negros tenían en Buenos Aires una casa y sitio de tango, que es como decir una casa y sitio de baile.

Con el mismo significado 'baile de negros' y 'lugar donde bailan los negros', la palabra tango aparece en muchos otros documentos del siglo pasado. Agreguemos que en 1836 Esteban Pichardo recogió ese vocable en su Diccionario Provinical de Voces Cubanas, con la siguiente definición: "Reunión de negros bozales para bailar al són de sus tambores y atabales".

Al parecer, la voz tango apareció por primera vez en la Isla de Hierro, como nombre de una danza. La Isla de Sierro pertenece al archipiélago de las Canarias que, como todo el mundo sabe, están próximas a la costa africana, frente a Marruecos y al Sahara español.

Pero ahondemos más en el origen del vocable. Hipótesis hay muchas y bien podemos aventurar una más.

Ante todo, no creemos que tango sea una deformación de la palabra tambor, como sostienen algunos lingüistas. Ellos se fundan en que a los lugares donde bailaban los negros también se les llamó tambos, que suponen deformación de tambor.

Lo cierto es que tambo es una palabra quechua, muy difundida desde siempre, y mucha gente confundió tango —palabra negra que le era desconocida— con tambo —palabra aborigen que le era familiar—. Confusiones de este linaje son frecuentes en el habla popular.

EXAMENES LIBRES: EL MARTES

El próximo martes, según una información de la Inspección de Enseñanza Primaria Común se habrán de rendir los exámenes libres correspondientes al tercer turno del presente año lectivo.

La escuela 17, sita en Alsina y Bolivar, será la sede de estas pruebas, a las que deberán presentarse los solicitantes el citado día a las 8, munidos de documentos de identidad y de elementos de trabajo escolar.

LOS BANCOS LOCALES CAMBIAN DE HORARIO

A partir de mañana, primero de diciembre, los bancos locales: Banco de la Nación Argentina, Banco de la Provincia de Buenos Aires, Banco Nacional de Desarrollo, Banco de la Eidficadora y Banco de Olavarría, como así sus respectivas sucursales y agencias, cumplirán nuevo horario.

De acuerdo con lo informado, la atención al público se hará, de lunes a viernes, dentro del horario de 7 a 11.

PIAZZOLA: HEREDERO DEL BANDONEON DE TROILO

BUENOS AIRES, 28 (Télam). — El bandoneón de Aníbal Troilo pasó a manos de Astor Piazzola, quien se convirtió así en el nuevo abanderado del tango, por indiscutible derecho propio.

La esposa del inolvidable "Pichuco" entregó el fuelle que, por espacio de décadas, deslumbró con sus quejumbrosas notas a los fanáticos de la canción porteña, a quien estimó como "el más talentoso músico argentino de la actualidad".

La singular ceremonia se desarrolló en un club nocturno de la calle Talcahuano atestado de glorias del tango de ayer, figuras del ambiente artístico, políticos y legisladores, amén de un concurso periodístico que bloqueó el escenario del pequeño pero exclusivo local.

A punto de emprender un viaje a Europa, Astor Piazzola ofreció al comienzo un recital completo de sus más celebradas creaciones, que matizó con algunas charlas intimistas. Por ejemplo, al cabo de un extenuante desgaste físico que le producen interpretaciones personales, con el aporte de instrumentos de percusión, guitarra, violín y un espectacular baterista, pero siempre reservándose el virtuosísimo del pandoneón, explicó que su médico le ha indicado que se aleje de e...

...moria de mi amigo Troilo", expresó Piazzola.

Luego colocó al bandoneón de "Pichuco" sobre el suyo, en tanto un enjambre de fotógrafos y camarógrafos documentaban la transferencia, de una jerarquía recién inaugurada, pero que seguramente será perpetuada.

En la fase final —ya avanzada la noche hacia otro amanecer porteño— Piazzola pidió silencio e inició la ejecución de una "Suite Troiliana", creando un silencio casi religioso. El estreno abarcó un introito grave y solemne, donde el bandoneón tiene reminiscencias de Bach. Luego el ritmo se acelera y dramatiza, para llegar a una vivacidad al más puro estilo de Troilo.

El público que asistió al irrepetible acontecimiento fue generoso en los aplausos: el cetro del personal Pichuco ha pasado a un eximio regidor. Mientras conjuraba la imagen querida de Troilo, en dos pantallas se proyectaban perfiles del artista sobre un fondo de la calle Corrientes ancha: la técnica audiovisual no podía estar ausente para actualizar a quienes no advierten que todo evoluciona, se estiliza y a veces se sofistica: también el tango.

Dr. S. Rayas

... vivía de gorra,

En un discurso del 30 de marzo último, el presidente Videla ratificó la ubicación occidental del país, y anunció el propósito de recuperar la imagen argentina en

y así puede leerse, por ejemplo, en El donado hablador (1624), de Jerónimo Alcalá Yáñez: "Habíamos acabado de hacer un vestidillo negro, hábito propio de estudiante gorrón". En El Buscón, del mismo Quevedo, ese gorrón aparece aumentado en gorronazo: "...decía un estudiante destos de la capacha, gorronazo". Puede agregarse aún que gorra y gorrón se dan, con idéntico significado, en la germanía, y así en el primer romance de Perotudo puede leerse, por ejemplo: "...el comporte era gran gorra/en lo de Rozavillón".

Estas expresiones perduran en España y ahora mismo pueden hallarse en los textos de las zarzuelas. Véase, por ejemplo, en Alma de Dios, de Carlos Arniches y Enrique García Alvarez (1907): "—Han llamao./—Será otro gorrón". Y pasaron, ciertamente, a América. En la famosa novela El moro (1897), del colombiano José Manuel Marroquín, puede leerse: "...sobre comer de gorra, defendían a mordiscos y a coces el puesto que usurpaban".

Pero en Buenos Aires, a comienzos del siglo, gorrón se transforma en garrón, por contagio de la usualísima palabra castellana garrón —derivada de garra—, que nombra al extremo de la pierna. Tan corriente era la palabra garrón en el lenguaje popular, que de una media rota en la parte correspondiente al talón se decía que se había roto en el garrón. Como otras tantas veces, la palabra más frecuente —garrón— impuso su forma a la menos frecuente —gorrón—, por un proceso semejante al que convirtió najar en rajar (huir) y sotala en sotana (bolsillo interior del saco). En el lenguaje rufianesco de Buenos Aires, garrón fue término corriente, para designar los favores gratuitos otorgados a alguien por una prostituta, y en ese ambiente debió de inspirarse la denominación puesta al cabaret abierto en París para magnates argentinos, el garrón, donde hacía sonar su orquesta Manuel Pizzarro, le roi du tango.

La expresión de garrón —que, por lo demás, alterna con de gorra— circuló también, y circula, en el lenguaje coloquial con el significado 'gratuitamente, sin pagar lo que otros pagan' y de ella salieron garronear 'pedir' y garronero, que lo mismo califica a quien pide como a quien obtiene gratuitamente lo que en rigor debía ser pagado. "Se llama garronero en nuestra ciudad a todo sujeto que, sin distinción de credo político, religioso o filosófico, procede de asalto en los negocios que se relacionan con el estómago o con su comodidad". Roberto Arlt. Aguafuertes Porteñas 1933, pág. 120.

(JOSE GOBELLO).

de las 21,30 la llegada y a- Mañana, día de Reyes, la

"Los Altamirano": el canto de Cuyo

BUENOS AIRES (Especial).— En La Consulta, Departamento de San Carlos, en la Provincia de Mendoza, está el hogar de Celia Mirgone y Fernando Calixto Altamirano, cuyos hijos son Julio César, Mario Enrique, Reynaldo Daniel y Fernando. El padre es cantor y guitarrero y sus cuatro hijos, que son su orgullo, parecen seguir el camino del padre.

Los cuatro integran un conjunto no profesional desde 1960 hasta que, en 1967, al decidir Fernando tomar otro rumbo en su vida se constituye el trío que abandona el nombre de "Los de Mendoza" reemplazándolo por "Los Altamirano", como se los conoce desde entonces.

Ese mismo año aparecen en Buenos Aires intentando suerte. Es época de florecimiento del folklore, época de bohemia romántica para estos jóvenes cuyanos y época también de privaciones...

Se los podía escuchar en la que fuera famosa peña de Fanny en el elegante Barrio Norte. Conocen a Eduardo Rodrigo en 1968 y desde entonces trabajan con él en el "Carrousel de Rodrigo". Aunque su éxito era singular, no lograban trascender pues sus seguidores eran sólo un puñado de iniciados, gustadores de la música cuyana y en especial de un tema que ellos hacían con buen gusto "Nombrando vidalas".

Todo cambió cuando en enero de 1969, sin contrato ni invitación alguna, se lanzaron a la aventura de conquistar al público de Cosquín, nada menos que en el festival mayor del folklore.

Llegaron a Córdoba un día antes de comenzar el festival y sin dinero para llegar hasta Cosquín. Tuvieron que parar en la casa de un grupo de estudiantes amigos quienes hicieron la colecta necesaria para pagar los pasajes y lograron cantar, el primer domingo del festival, aunque a las cuatro de la madrugada.

La suerte los acompaña: el público responde con entusiasmo y es así como el presidente del evento los invita a regresar el día martes.

Otra vez reciben una ovación lo que les vale la posibilidad de actuar el jueves, pero esta vez para todo el país a través de la transmisión radial. Esa misma noche tenían un contrato para grabar en la empresa Microfón, de la que son artistas exclusivos desde ese entonces.

"Revelación de Cosquín 69" se titula precisamente

esa madera sonora, que prolonga su vida a través de las manos y el alma de los que buscan un sentido más hondo en las cosas que la naturaleza posee. Después fue vivir, andar, sentir, pensar, seguir, cantar y buscar permanentemente una verdad musical".

El éxito los saluda y la gente reclama sus discos. Es así como casi de inmediato sale su segundo LP titulado "Los Altamirano" con canciones como "Minero potosino", "China de la mazorca", "Volver en vino", "Brochazos mendocinos" y muchas más.

Aunque ellos mismos señalan que están dentro de la línea tradicional del canto hay un dejo moderno en sus interpretaciones, algo que los emparenta decididamente con la juventud y esa es una de las razones cuando lanzan el simple desu éxito que se afianza "Que vengan a beber", un tema de gran suceso que deben incluir de inmediato en su nuevo LP "Los chicos de la Consulta", es decir un homenaje a su pueblo natal, y en el que cantan entre otras "Serenatina", "La baguala", "Tonada pa'l que se va", "Elegía de la rosa y el grito", "Si se calla el cantor" y "Tuna tunita".

Luego viene "Este canto mío", otro LP cuyos temas más notorios fueron "Con harina, vinito y aloja", "Tierra querida", "Don Fermín", "Cuando me vaya", "Vidala del amor perdido" y el que lleva el título del disco.

SE ALEJA DANIEL ALTAMIRANO

En el año 1972 se produce la desvinculación de Daniel Altamirano quien pasa a integrar un nuevo trío folklórico: "Los de Siempre". Un joven valor chaqueño, Jorge Orlando Fleita, se incorpora a "Los Altamirano" y cubre la responsabilidad de reemplasar a Daniel.

Graban entonces un nuevo LP titulado significativamente "Hermanito". En él se destacan "Como la lluvia al verano", "Prenda robada", "De cacharpaya", "Caya de noche y canto", "Hermano santiagueño" y "Amémonos".

Este resumen se cierra en 1975 con la presentación del LP titulado "Entre Cuyanos" integrado con valses, cuecas, gatos y tonadas, todas típicas de su provincia, Mendoza. Y son: "Entre cuyanos", "Una rosa para mi rosa", "P'al comesario", "Aconcagua", "Donde andará", "Andate", "Suspiros que viajan", "Pero miren si será", "En Ullun están chayando", "Lamento cuyano", "No se que tiene esta calle", y "...

ciarse en la iglesia N... Señora de Monte Viggiano.

vincia del Chaco; está casado con Marta Susana Mangiaterra. A los 8 años comenzó a estudiar guitarra y a los 15 comenzó a secundar al Chango Nieto. Estudió cuarto año comercial y mecánica dental, pero su pasión por el canto lo llevó a integrar "Los Altamirano". Le gusta diseñar prendas (es diseñador de pantalones y camisas y posee un negocio del ramo) y escuchar música como practicar fútbol y tenis (es simpatizante de Estudiantes de La Plata). Mide 1,70 m., pesa 68 kg. y sus cabellos son negros como sus ojos.

gentinos con su ... rística de sentimiento colectivo que suelen generar los ídolos populares, aquellos que se ligan y enraizan a generaciones enteras, aquellos que son para millones de hombres y mujeres parte afectiva de sus vivencias e intérpretes de su tiempo.

Juan D'Arienzo, con su manera tan peculiar de instrumentar el tango, puso la "música de fondo" de toda una época - clave de la moderna historia argentina. Su extraordinario sentido rítmico interpretó a la perfección el estado de ánimo de las masas, sus deseos de avanzar, su despreocupada confianza, su sentido ganador. Su alegría.

Porque el tango de D'Arienzo fue alegre, más allá del contneido anecdótico de algunas letras.

Es este hombre delgado, ojeroso, con la expresión nostálgica típica del porteño, esfumado por las no-

dos por los doctores Julio Sácher y Jorge Aramburu ... idad

músicos y arrabaleros ... ellos —como un mago— un frenesí contagioso y atrapante de compases.

Ese, su arte, interpretó el resurgir argentino, la irrupción de los trabajadores en la escena política, social, económica y cultural, la aparición protagónica de las masas criollas (minimizadas en aquello de "cabecitas negras"). Su tango fue distinto: arrogante, agresivo, golpeante, "Bien polenta" (como definió en el título de una de sus piezas). Esa, la música simple ("rústica" según sus detractores) para un pueblo que gritaba "pobre de ellos", que se lanzaba para adelante en el mundo, que nacionalizaba sus riquezas, que hacía respetar sus derechos, que vibraba con cada éxito de Juan Manuel Fangio. Que cantaba y que bailaba. Que participaba.

D'Arienzo expresó el ritmo del argentino del "pobre de ellos". El tiempo del "no te metás", de la década infame, de dólares, de tristezas, de cobardías, se expresó con otras formas musicales, no con la suya. Ese otro tango, reflexivo, individualista, donde priva la melodía sobre el ritmo, con tantas magistrales producciones para el deleite de los más exigentes, es fruto de otra problemática. D'Arienzo le dio su música a las masas emergentes y por eso delante de su orquesta los bailarines se contaban por miles y hasta llegaban a dejar la danza y la pareja para refrendar sus compases con verdaderas ovaciones, con muestras de fervor típicas en los grandes estadios del deporte. Esa era la inequívoca respuesta de los que se sentían interpretados.

Es imprescindible entender las características históricas de su época para dimensionar en toda su valía a Don Juan D'Arienzo como un extraordinario artista popular. Es la forma, más allá de la crítica frívola y formalista que no lo entendió, de llegar a un justo reconocimiento, aunque sea "post mortem", como es costumbre argentina.

El sepelio de sus restos

BUENOS AIRES, 15 (Télam) — Fueron inhumados esta tarde aquí los restos de Juan D'Arienzo, en la bóveda familiar del cementerio de la Chacarita, junto a su esposa, según su expreso deseo.

Medio millar de personas despidieron al director de orquesta y compositor de tangos llamado "El Rey del Compás" que murió aquí ayer a la madrugada a los 75 años a consecuencia de un paro cardíaco.

Alberto Marino, Jorge Dragone, Miguel Angel Gardell, Andrés Flores —hermano del poeta Celedonio Flores—, Ben Molar, estuvieron entre los integrantes del cortejo que partió a las 15 desde el teatro Municipal General

las calles de Olavarría.

Porque en los tiempos difí... Hermana Judith recorrió cal...

San Martín donde se había realizado el velatorio.

La caravana, que estuvo encabezada por patrulleros y motocicletas de la Policía Federal y por seis coches portacoronas, pasó por la sede de SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores) antes de dirigirse al cementerio.

En el peristilo de la Chacarita se rezó un responso y luego muchos de los que concurrieron a decirle adiós a D'Arienzo, con lágrimas en los ojos, arrojaron flores sobre el féretro.

Para despedir los restos habló en primer término Héctor Stamponi, secretario general de SADAIC, que tras evocar la trayectoria y la labor cumplida por el músico desaparecido en favor de la entidad que los nuclea, destacó su influencia en la música popular.

También pronunciaron emocionadas palabras el actor Santiago Gómez Cou, por el pueblo uruguayo, y Leopoldo Díaz Vélez, en nombre de los amigos del extinto.

Luego hablaron Hugo de las Carreras, por los comentaristas de tango, Domingo de La Rosa, por el Sindicato Unico de Autores Argentinos y por último, Antonio López Perou en representación del Intendente Municipal y de la comuna porteña.

CUMPLEAÑOS

DE LA SRA. VICTORIA ZAMPINI DE D'ALESSANDRO

Celebrará hoy sus 85 años la señora Victoria Zampini de D'Alessandro. Con este motivo recibirá el saludo de familiares y amistades.

DE LA NIÑA MARIELA ANDREA BERENGUA

Recientemente cumplió un año la pequeña Mariela Andrea, hija de los esposos Alberto Berengua - María Isabel Gómez.

Con este motivo se llevó a cabo una fiesta de carácter familiar.



La historia del tango

POR JOSE GOBELLO Y RAUL SELLES

Viejo Tanguero escribió sus recuerdos del negro Casimiro cuando éste aún vivía. "Casimiro fue un tipo popular —registró—, viéndosele actualmente por las reparticiones nacionales, haciendo de Martín Pescador, con ese carácter bonachón y amable que le caracterizaba. No faltan amigos que, de cuando en cuando, le aflojan un cinco para el litro, como él llama irónicamente a sus viejas aficiones a empinar el codo".

René Briand, en sus **Crónicas del Tango Alegre** (Buenos Aires, 1972), supone que Casimiro "habría nacido por 1840, en plena época rosista, y es muy probable que corriera sangre de esclavos por sus venas; de pequeño debe de haber participado en infinidad de candombes federales, pues solía hablar mucho del barrio del Mondongo y de los mazorqueros".

Briand se basa en referencias orales de gente que conoció al negro violinista: su padre y un amigo de éste, Eugenio Reville. Este último habría organizado, por aquellos tiempos, célebres tertulias en las que, entre otros, actuaba Casimiro, de quien era "dilecto amigo".

Briand nos presenta el siguiente retrato de Casimiro: "Era muy apuesto, ligeramente canoso y de carácter muy alegre en el que campeaba su picardía morena. Como muchos otros músicos populares, era "protegido" por las mujeres que conquistaba. Cuentan que se peleaban por trabajar para él". Por lo demás, Briand recuerda dos tangos de Casimiro, "La yapa", así llamado porque era la última pieza que el moreno ejecutaba en la noche, y "Entrada prohibida", sobre el que hay mucho que hablar aquí, y se hablará a su turno.

Y sigue diciendo Briand: "El negro fue gran figura del Scudo (d'Italia) y allí se enredó con una bailarina, una italianita, a quien aventajaba en más de veinte años. / ... /. Ella, por su parte, ante el asombro de todos, dejó su profesión de bailarina paar dedicarse a consolidar el hogar que había formado con el negro". Más adelante agrega que, hacia sus últimos años, dejó de tocar como profesional y fue cochero de una aristocrática familia. También asegura que murió "anciano y enfermo / ... / entre los brazos de su adorada compañera".

Se justifican estos párrafos dedicados al negro Casimiro porque él fue para el tango-baile lo que sería más tarde Contursi para el tango-canción; lo que sería Julio de Caro para el tango-música. Sin embargo, los hermanos Bates, quienes, para componer su historia del tango, utilizaron los recuerdos del bandoneonista Antonio Chappe, no incluyen a Casimiro ni a Sinforoso entre los intérpretes de la primera época del tango.

En cambio, mencionan a un clarinista, Juan Pérez, a quien atribuyen el tango **Dame la lata** —título prostibulario y equívoco—, que sería el primer tango del que hay memoria y datara de 1880. Sobre la fecha en que habría aparecido **Dame la lata** no hay acuerdo entre los estudiosos y memoriosos más o menos desmemoriados. La fecha que dan los Bates parece ser, empero, la más acertada.

Otros intérpretes y autores primitivos ha habido también, entre ellos Jorge Machado, quizá el más famoso de todos. Pero este negro merece párrafo aparte.

Programa de Cosquín 1976

Finalizamos hoy la publicación del programa de las noches festivaleras a cumplirse en Cosquín con motivo del XVI Festival Nacional de Folklore:

Jueves 22: Luis Landriscina; El Chango Nieto; Alberto Marino; Carlos Di Fulvio; Argentino Ledesma; Eduardo Avila; Los Andariegos; Las Voces Blancas; Festival de la Canción; Los de Siempre; Delegación Internacional; Los Fronterizos; Roberto Rufino; Zamba Quipildor; Ballet Brandsen; delegación provincial; Ganador Pre Cosquín.

Viernes 23: Luis Landriscina; Coco Díaz; Los Indios Tacunau; Daniel Toro; Raúl Barbosa; Hugo Díaz; Festival de la Canción; Carlos Di Fulvio; Delegación Internacional; Los de Salta; Delegación Provincial; Los Cantores del Alba; Cristina y Hugo; Los Andariegos; Ballet Brandsen; ganadores Pre Cosquín; Cuarteto de Cuerdas.

Sábado 24: Luis Landriscina; Las Voces del Norte; Los de Siempre; Los Andariegos; Las voces Blancas; Festival de la Canción; Los de Salta; Delegación internacional; Los Tucu Tucu; Delegación provincial; Raúl Acosta Villafañe; Ganadores PreCosquín; Ballet Brandsen; Los Fronterizos; y Los Cantores de Salavina.

Domingo 25: Luis Landriscina; Los Manceros Santiagueños; Hugo Díaz; Los Altamirano; Zamba Quipildor; Final del Festival de la Canción; Cristina y Hugo; Cuarteto de Cuerdas; Delegación Internacional; Revelación Cosquín 76; Los Sin Nombre y Ballet Miguel A. Tapia.

ENLACES

GAMONDI - CORRALES

El 16 del corriente será bendecido el enlace matrimonial de la señorita Norma Graciela Gamondi con el señor Fermín Antonio Corrales.

Apadrinarán la ceremonia religiosa que se llevará a cabo a las 20,30 en la iglesia San Vicente la señora Máxima O. de Corrales y el señor Saúl Gamondi.

VIAJEROS

Para Tres Arroyos desde donde seguirán al balneario Reta, donde pasarán una temporada, el señor Néstor Fernández, su esposa Iris Loza y sus hijos Rolando y Marisa y su sobrino Mario Bellomo.

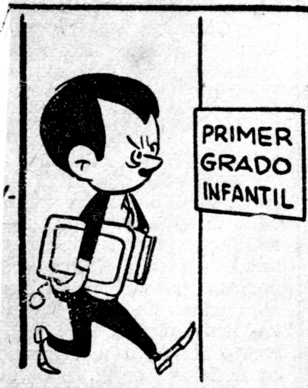
—Regresó de Mar del Plata el señor Alfredo Francisco Armendano.

—De Mar del Plata, visitaron Olavarría, siguiendo viaje a San Jorge el señor Alfonso Russo, su esposa y su nieta Gladys Peralta.

—Para San Jorge los jóvenes Alejandro Bolognani y Fernando Massolo y la señorita Nelly Bolognani.

AGRADECIMIENTO

Los familiares del extinto Julián Mujica agradecen públicamente a los doctores Carlos Bürhle, Ricardo Viñuales, Jorge Scala, y Roberto Martínez como así también a todo el personal de Clínica María Auxiliadora por las múltiples atenciones dispensadas durante su internación.





La historia del tango

De las academias de baile a "La Alpargatería", allá por la década del 80 en La Plata —cuando los morenos tenían prohibida la entrada— Tiempos de compadritos y de "Los amores de Giacumina".

ESCRIBE: JOSE GOBELLO

Sigamos con la crónica de Viejo Tanguero. "El reinado de la danza —nos dice— duró dos años, al cabo de los cuales desapareció, y con ella desaparecieron también los bailarines y bailarinas, muchas de las cuales se desparramaron por La Plata y pueblos de la provincia, donde las academias hicieron irrupción. También allí tuvieron un triste fin. En el barrio de Tolosa, de la capital provincial, se instalaron algunas de ellas con el apodo de 'La alpargatería', debido a que las fundó un vasco alpargatero, pero como ocurrieran sangrientas escenas, la policía se puso de acuerdo con la Municipalidad y procedió a su clausura". Esto, por supuesto, debió de ocurrir ya muy avanzada la década de 1880, pues antes de 1882 La Plata no existía.

A esta altura de los acontecimientos quizá convenga recordar que algunos años antes, cuando el tango estaba naciendo se había prohibido que la gente de color ingresara a los salones de baile. La prohibición no era oficial: había nacido de los empresarios. Hubo, por supuesto, denuncias periodísticas, entre ellas la formulada por Héctor Varela, el célebre Orión. Poco después, el Jefe de Policía, que lo era el general José Ignacio Garmendia, hizo presente a los empresarios el desagrado que le había producido aquel conato de **apartheid** y les manifestó que la Policía no concurriría a hacer respetar las medidas adoptadas contra la población de color. Poco después, la Corporación Municipal instruyó a la Policía para que participara a las empresas de bailes de máscaras que no tenían derecho a impedir a los solicitantes la entrada a esas reuniones. Como se ve, eso de que "la empresa se reserva el derecho de admisión" no tenía vigencia. Todo esto ocurrió en enero de 1880. Buenos Aires no era todavía la capital de la República. La federalización de Buenos Aires fue sancionada por ley del 21 de setiembre de aquel año.

Recordamos estos episodios para que se vea cómo los morenos eran mal considerados en los lugares de diversión. En consecuencia, el tango, que imitaba la manera de bailar de los morenos, no podía ser bien visto. Y en realidad debieron pasar muchos años, más de treinta, para que fuera aceptado como baile familiar.

Hay un testimonio invalorable sobre el modo de bailar de los compadritos en los bailes carnavalescos del Politeama. Es la descripción que Ramón Romero hace en su folletín, escrito en cocoliche genovés, "Los amores de Giacumina" Este folletín comenzó a publicarse en 1886. En un pasaje, la protagonista, Giacumina, baila milonga y la "cuadrilla cancanera". Cuando bailaba la milonga, el compadrito se quebraba tanto, y le metía tanta pierna —dice Romero — que a la pobre mascarita "se le incharon los saramagullone que teñiba en los matambres di los palos que li sacodía so marido il alemán".

La cuadrilla no la bailaban de otra manera. "Giacumina —cuenta el inefable periodista— queriba hacer cume la señurita, pero so compañero lo que queriba era mucho meneo, livantar la pierna alto, gorpiar e hacer saladuria cun las manos, abrazarlo fuerti e rifregarli la cara cun la di ella, Giucumina se queriba inocar, ma peró il cumpedrón le tiraba manutune e li arburutaba las polleras, haciéndole ver al púbrico la pierna gorda".

12,00 hs.:	Prólogo
12,30 hs.:	Dibujos
13,00 hs.:	Noticiero 7
13,30 hs.:	Cine nacional
15,00 hs.:	Siesta
17,30 hs.:	Super agente 86
18,00 hs.:	La Pandilla
18,30 hs.:	Juguetín, Juguetón
19,00 hs.:	Noticiero 7
20,00 hs.:	Todo el deporte
20,30 hs.:	El Show de la Pantera Rosa
21,00 hs.:	Todo el año es Navidad
22,00 hs.:	Argentina secreta
22,30 hs.:	Noticiero 7
23,00 hs.:	Cine
00,15 hs.:	La Paz sea con Vosotros

BUENOS AIRES SE QUEDO SIN COMPAS

Murió ayer el músico Juan D'Arienzo

El Rey del Compás, porteño, murió a los 75 años: nunca quiso salir en gira por el exterior, y rechazó hasta una invitación del emperador Hirohito. El autor de "Bailáte un tango Ricardo" grabó cuatro mil títulos, obtuvo nueve discos de oro por récord de popularidad. Con su orquesta estuvo 28 años en el cabaret Chantecler. "Paciencia", "El vino triste", "Bien polenta", "Chirusa" figuran entre sus composiciones más populares; su grabación de "La Cumparsita" vendió más de dos millones de placas.

BUENOS AIRES, 14 (Télam). — Murió dos horas antes del alba; justamente a la hora en que los nocheros vuelven. él se fue. Murió de un paro cardíaco. ¿De qué otra cosa podía morir Juan D'Arienzo?, él, que era todo corazón?

Había nacido el 14 de diciembre de 1900 en el porteño barrio de Balvanera. Era hijo de inmigrantes italianos. A los 12 años inició sus estudios de violín en el conservatorio Mascagni con el profesor Panne y, posteriormente, los continuó en el Instituto Thielbaud-Piazzini con el maestro Fassano.

Paralelamente comenzó sus actuaciones públicas como integrante de un trío juvenil junto a Angel D'Agostino y Bianchi, agregándose luego un cellista talentoso: Enio Bolognini

Muchas veces se le escuchó decir al maestro: "Si le cuento mi vida tendría para escribir no sólo un libro, una enciclopedia. Imagínese que estoy tocando en forma pública casi desde niño, tengo cuarenta y pico años de cabaret, bailes en toda la República, y actuaciones en casi todos los cines y teatros de la Capital".

Sus comienzos fueron en "Abdullah" un cabaret donde también estaba el "Pibe de la Paternal", Osvaldo Fresedo. Después pasó al "Florida", al "Dancing", al "Palais de Glace", al "Empire" y luego bautizó al "Bambú" un local que quedaba en la esquina de Corrientes y Esmeralda. Posteriormente se mantuvo 28 años en el famoso "Chantecler" de la calle Paraná.

Su fama trascendió todas las fronteras aunque permanentemente se negaba a salir en gira fuera del país "y no porque no ha me hayan invitado" —aclaraba— "sino que yo sentía una especie de alergia, o algo así, para abandonar el país". En este contexto debe acotarse que ni siquiera fue al Japón cuando recibió una especial invitación del emperador Hiroito.

Su primer disco lo grabó para el sello "Electra" y a partir de ese tema ("Esta noche me emborracho" que lo cantaba Carlos Dante) grabó alrededor de cuatro mil placas, en los que incluyó muchos de sus éxitos como compositor: "Paciencia", "El Vino Triste", "Chirusa", "Nada más', "Con alma de tango", "Si la llegaran a ver", "Bien polenta". Uno de los últimos tangos que compuso es "Bailate un tango Ricardo", dedicado al autor de "Don Segundo Sombra", Ricardo Güiraldes.

Pero, indudablemente, su versión de "La Cumparsita" se transformó con el correr del tiempo en su mayor expresión; se han vendido más de dos millones de ejemplares, y se la considera como la grabación más importante del tema de Gerardo Mattos Rodríguez.

Por su orquesta desfilaron cantores de la talla de Carlos Dante, Alberto Echagüe, Armando Laborde, Héctor Mauré, Mario Bustos, Jorge Valdés, Alberto Reynal, Juan Carlos Ramos, Casares, Lemos...

Juan D'Arienzo mantiene todos los récords de popularidad, 9 discos de oro, y no le entregaron más porque fue declarado fuera de concurso. Recibió también el Nipper de Oro (una estatuilla con la figura del perrito que caracteriza al sello Víctor) que le otorgó la central norteamericana por contar con casi cuarenta años de vínculo ininterrumpido con el sello.



El "Príncipe Cubano" lo bautizó el "Rey del compás" por su estilo personalísimo y que él nunca trato de cambiar: "No me vaya a decir que ese tango moderno que le dicen vale algo", sentenciaba.

D'Arienzo siempre explicaba, definiendo su música, "que existe un momento en el cual dejo a la orquesta en suspenso y da la impresión de que la música se pierde, para volver con más ritmo".

Quizás esa misma definición que el maestro hacía de su música sirva ahora para que Buenos Aires, el país todo, se recupere de este doloroso silencio y que su recuerdo vuelva con más ímpetu, con la fuerza que caracterizó a su música en los setenta y cinco años de tango que le regaló a Buenos Aires.

Juan D'Arienzo: el ritmo de un pueblo

BUENOS AIRES 15 (Télam, por Américo Rial).— La noticia sobre la muerte de Juan D'Arienzo entristeció el despertar de los argentinos con esa característica de sentimiento colectivo que suelen generar los ídolos populares, aquellos que se ligan y enraizan a generaciones enteras, aquellos que son para millones de hombres y mujeres parte afectiva de sus vivencias e intérpretes de su tiempo.

Juan D'Arienzo, con su manera tan peculiar de instrumentar el tango, puso la "música de fondo" de toda una época - clave de la moderna historia argentina. Su extraordinario sentido rítmico interpretó a la perfección el estado de [illegible] deseos de avanzar, su despreocupada confianza, su sentido ganador. Su alegría.

Porque el tango de D'Arienzo fue alegre, más allá del contneido anecdótico de algunas letras.

Es este hombre delgado, ojeroso, con la expresión nostálgica típica del porteño, esfumado por las noches que dejaba pasar como cualquier habitante del micro Buenos Aires, afirmando religiosamente en la evitación del sol, se inclinaba suavemente sobre sus músicos y arrancaba de ellos —como un mago— un frenesí contagioso y atrapante de compases.

Ese, su arte, interpretó el resurgir argentino, la irrupción de los trabajadores en la escena política, social, económica y cultural, la aparición protagónica de las masas criollas (minimizadas en aquello de "cabecitas negras"). Su tango fue distinto: arrogante, agresivo, golpeante, "Bien polenta" (como definió en el título de una de sus piezas). Esa, la música simple ("rústica" según sus detrac- [illegible] gritaba "pobre de ellos", que se lanzaba para adelante en el mundo, que nacionalizaba sus riquezas, que hacía respetar sus derechos, que vibraba con cada éxito de Juan Manuel Fangio. Que cantaba y que bailaba. Que participaba.

D'Arienzo expresó el ritmo del argentino del "pobre de ellos". El tiempo del "no te metás", de la década infame, de dólares, de tristezas, de cobardías, se expresó con otras formas musicales, no con la suya. Ese otro tango, reflexivo, individualista, donde priva la melodía sobre el ritmo, con tantas magistrales producciones para el deleite de los más exigentes, es fruto de otra problemática. D'Arienzo le dio su música a las masas emergentes y por eso delante de su orquesta los bailarines se contaban por miles y hasta llegaban a dejar la danza y la pareja para refrendar sus compases con verdaderas ovaciones, con muestras de fervor típicas en los grandes estadios del deporte. Esa era la inequívoca respuesta de los que se sentían interpretados.

Es imprescindible entender las características históricas de su época para dimensionar en toda su valía a Don Juan D'Arienzo como un extraordinario artista popular. Es la forma, [illegible] la y formalista que no lo entendió, de llegar a un justo reconocimiento, aunque sea "post mortem", como es costumbre argentina.

El sepelio de sus restos

BUENOS AIRES, 15 (Télam) — Fueron inhumados

dos por los doctores Julio Sácher y Jorge Aramburu

San Martín donde se había realizado el velatorio.

La caravana, que estuvo encabezada por patrulleros y motocicletas de la Policía Federal y por seis coches portacoronas, pasó por la sede de SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores) antes de dirigirse al cementerio.

En el peristilo de la Chacarita se rezó un responso y luego muchos de los que concurrieron a decirle adiós a D'Arienzo, con lágrimas en los ojos, arrojaron flores sobre el féretro.

Para despedir los restos habló en primer término Héctor Stamponi, secretario general de SADAIC, que tras evocar la trayectoria y la labor cumplida por el músico desaparecido en favor de la entidad que los nuclea, destacó su influencia en la música popular.

También pronunciaron emocionadas palabras el actor Santiago Gómez Cou, por el pueblo uruguayo, y Leopoldo Díaz Vélez, en nombre de los amigos del extinto.

Luego hablaron Hugo de las Carreras, por los comentaristas de tango, Domingo de La Rosa, por el Sindicato Unico de Autores Argentinos y por último, Antonio López Perou en representación del Intendente Municipal y de la comuna porteña.

las calles de Olavarría.

Porque en los tiempos dif...
Hermana Judith recorrió cal...

CUMPLEAÑOS

DE LA SRA. VICTORIA ZAMPINI DE D'ALESSANDRO

Celebrará hoy sus 85 años la señora Victoria Zampini de D'Alessandro.

...rística de sentimiento colectivo que suelen generar los ídolos populares, aquellos que se ligan y enraizan a generaciones enteras, aquellos que son para millones de hombres y mujeres parte afectiva de sus vivencias e intérpretes de su tiempo.

Juan D'Arienzo, con su manera tan peculiar de instrumentar el tango, puso la "música de fondo" de toda una época - clave de la moderna historia argentina. Su extraordinario sentido rítmico interpretó a la perfección el estado de ánimo de las masas, sus deseos de avanzar, su despreocupada confianza, su sentido ganador. Su alegría.

Porque el tango de D'Arienzo fue alegre, más allá del contneido anecdótico de algunas letras.

Es este hombre delgado, ojeroso, con la expresión nostálgica típica del porteño, esfumado por las no...

...ellos —como un mago— un frenesí contagioso y atrapante de compases.

Ese, su arte, interpretó el resurgir argentino, la irrupción de los trabajadores en la escena política, social, económica y cultural, la aparición protagónica de las masas criollas (minimizadas en aquello de "cabecitas negras"). Su tango fue distinto: arrogante, agresivo, golpeante, "Bien polenta" (como definió en el título de una de sus piezas). Esa, la música simple ("rústica" según sus detractores) para un pueblo que gritaba "pobre de ellos", que se lanzaba para adelante en el mundo, que nacionalizaba sus riquezas, que hacía respetar sus derechos, que vibraba con cada éxito de Juan Manuel Fangio. Que cantaba y que bailaba. Que participaba.

D'Arienzo expresó el ritmo del argentino del "pobre de ellos". El tiempo del "no te metás", de la década infame, de dólares, de tristezas, de cobardías, se expresó con otras formas musicales, no con la suya. Ese otro tango, reflexivo, individualista, donde priva la melodía sobre el ritmo, con tantas magistrales producciones para el deleite de los más exigentes, es fruto de otra problemática. D'Arienzo le dio su música a las masas emergentes y por eso delante de su orquesta los bailarines se contaban por miles y hasta llegaban a dejar la danza y la pareja para refrendar sus compases con verdaderas ovaciones, con muestras de fervor típicas en los grandes estadios del deporte. Esa era la inequívoca respuesta de los que se sentían interpretados.

Es imprescindible entender las características históricas de su época para dimensionar en toda su valía a Don Juan D'Arienzo como un extraordinario artista popular. Es la forma, más allá de la crítica frívola y formalista que no lo entendió, de llegar a un justo reconocimiento, aunque sea "post mortem", como es costumbre argentina.

El sepelio de sus restos

BUENOS AIRES, 15 (Télam) — Fueron inhumados esta tarde aquí los restos de Juan D'Arienzo, en la bóveda familiar del cementerio de la Chacarita, junto a su esposa, según su expreso deseo.

Medio millar de personas despidieron al director de orquesta y compositor de tangos llamado "El Rey del Compás" que murió aquí ayer a la madrugada a los 75 años a consecuencia de un paro cardíaco.

Alberto Marino, Jorge Dragone, Miguel Angel Gardell, Andrés Flores —hermano del poeta Celedonio Flores—, Ben Molar, estuvieron entre los integrantes del cortejo que partió a las 15 desde el teatro Municipal General San Martín donde se había realizado el velatorio.

La caravana, que estuvo encabezada por patrulleros y motocicletas de la Policía Federal y por seis coches portacoronas, pasó por la sede de SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores) antes de dirigirse al cementerio.

En el peristilo de la Chacarita se rezó un responso y luego muchos de los que concurrieron a decirle adiós a D'Arienzo, con lágrimas en los ojos, arrojaron flores sobre el féretro.

Para despedir los restos habló en primer término Héctor Stamponi, secretario general de SADAIC, que tras evocar la trayectoria y la labor cumplida por el músico desaparecido en favor de la entidad que los nuclea, destacó su influencia en la música popular.

También pronunciaron emocionadas palabras el actor Santiago Gómez Cou, por el pueblo uruguayo, y Leopoldo Díaz Vélez, en nombre de los amigos del extinto.

Luego hablaron Hugo de las Carreras, por los comentaristas de tango, Domingo de La Rosa, por el Sindicato Unico de Autores Argentinos y por último, Antonio López Perou en representación del Intendente Municipal y de la comuna porteña.

...dos por los doctores Julio Sácher y Jorge Aramburu ...idad

...las calles de Olavarría.

Porque en los tiempos dif... Hermana Judith recorrió cal...

CUMPLEAÑOS

DE LA SRA. VICTORIA ZAMPINI DE D'ALESSANDRO

Celebrará hoy sus 85 años la señora Victoria Zampini de D'Alessandro. Con este motivo recibirá el saludo de familiares y amistades.

DE LA NIÑA MARIELA ANDREA BERENGUA

Recientemente cumplió un año la pequeña Mariela Andrea, hija de los esposos Alberto Berengua - María Isabel Gómez.

Con este motivo se llevó a cabo una fiesta de carácter familiar.



acción de gracias.

¿Ché.. tango..: te agarró la fulería..?

BUENOS AIRES (Télam, por Lázaro Ottonello). — Fue una noche acodada en las mesas pintados sus bordes de negro por mil puchos olvidados en un boliche cualquiera de la noche porteña. Una más donde el "galaico" gastronómico contabilizaba los "tubos" de vinos tungos al por mayor.

Del rosario de recuerdos se rescataron tres que se hicieron uno. Y recordamos. Lloramos a tres budas, tres mistongos, alquimistas de fusas y semifusas, tres imaneros de acuarelas ciudadanas.

Y nos dimos a la tarea bíblica de "cuerearlos" a fondo. Con la imaginación puesta en el "yoismo" de ser cada uno de nosotros, los que más sabíamos de sus pasos por entre la nebulosa de la noche porteña.

Rescatamos del "más allá" a "Cayetano" Di Sarli. Aquel "tuerto" que recaló en Bahía Blanca desde su pago de Azul, donde naciera allá por el 1903 Fue necesario que otro grande —grande con mayúscula— Juan Carlos Cobián le tendiera la mano de la zurda para adentrarlo al tango Sus comienzos fueron duros. Se inventarió junto a las desavenencias con que la vida pone a prueba a los triunfadores. Y venció por derecha.

Se largó a componer nada menos que con 'Milonguero Viejo" después vino la computadora para registrar "La Guitarrita", "T. B. C.". 'Loco Lindo", "Milonga del Centenario" dedicada a Roberto M Ortiz, a la sazón presidente de la República. En el "Follies Bergere", en el París conquistado por esa piebe de "niños bian" que optaron por las franchutas a las paicas porteñas, malgastando dinero amasijado por los peones de nuestros campos, estrena en complicidad con Tania "Soy un Arlequín" Allí señaló su vieja amistad con "Mordisquito" Discépolo.

Anselmo Aieta lo incorpora en sus comienzos a su agrupación y posteriormente, Fresedo, aquel Osvaldo de tangos refinados para el gusto de Barrio Norte, se lo lleva consigo. Con Ciriaco Ortiz, el "mago de la zurda" y Cayetano Puglisi, en el violín conforma "trío Nº 11". De allí en más masticó la gloria de una "orquestaza" con rutilantes triunfos.

Dejamos, para el último comentario su tango. "Su" tango. Si hubiéramos empezado con ese ttulo habría estado todo dicho: Bahía Blanca.

Después, junto a los convites alcohólicos enhebramos a "Juancho' D'Arienzo. Y lo ubicamos junto a "La Cumparsita" de Mattos Rodríguez, y por supuesto, "atrás" la puñalada de otro oriental: Pintín Castellanos.

En fin... entre salud... y salud... nos acordamos de sus 18 millones de discos... muchos... ¿no?... "Public relations"... que le dicen... Si nos los vendió, por lo menos se lo merecía...

Desde nombrarlo y recordar "Paciencia", "El Vino Triste", "Ya lo ves", "Borrón y Apuntá de Nuevo", "Chirusa" "Garronero" y un largo etcétera.

Recordar a "Juancho" fue conjugarlo con Ciriaco Ortiz, Aníbal Troilo, Carlos Di Sarli, Héctor Varela, Cayetano Puglisi, Fulvio Salamanca, entre otros músicos que actuaron bajo su batuta.

Después fue el "dogor", el querido "Pichuco" Troilo. Aquel dormilón del fuelle, también de la hornada de principio de siglo. De quien dijera su esposa, Zita, el día que lo conoció: "¿Y por este gordo tanto lío...?"

Emotivo y sincero, lo evocamos cuando bajo sus pesados párpados, brillaba la mirada húmeda de tiempo y tango. Y nublamos los ojos con los recuerdos del "Tibidabo", "La Armonía", "Marzotto", "Tango Bar". Dejamos los nombres de sus 58 tangos compuestos por su gusano sonoro para evocarlo humano, por ejemplo, cuando le regaló a "El Rusito" hijo del vendedor de diarios de Callao y Corrientes su propio fuelle por que el pibe no tenía para comprar uno y quería seguir estudiando.

En fin... rayando el alba nos dimos cuenta que hablábamos de tres ídolos desaparecidos. Acaso hoy otros tres o cuatro llevan la carga del tango de la época de oro... no son más.

Cuando rematamos la penúltima copa y nos despedimos, acaso lo hicimos con bronca. En nuestro andar de cordón a pared, vichando el ocaso del lucero se nos ocurrió pensar si al tango la fulería lo agarró con hambre. ¡Malaya la parca que nos castigó tanto a los porteños...!

LA HISTORIA DEL TANGO

BUENOS AIRES, (Especial de José Gobello y Roberto Selles, para EL POPULAR). — Hemos recordado el café restaurante del danés Juan Hansen —casi todos los empresarios de lugares dudosos eran daneses por aquellos años, aunque debían de ser de gente discreta, porque según las estadísticas los presos de esa nacionalidad apenas constituían el dos por mil de nuestra población penal. Como ese lugar, empero, pudimos haber recordado otros donde músicos como Campoamor, Mendizábal, Zambonini y el Pipe Ernesto comenzaron a escribir la historia del tango.

También hemos recordado que, según las memorias —y la memoria— del señor Amadeo Lastra, el primer lugar donde se pudo bailar públicamente fue el Pabellón de las Rosas.

Este Pabellón era una construcción de cemento armado que se alzaba en la avenida Alvear al 1355, entre jardines cuidados con esmero.

Tenía cinematógrafo, salón para patinar, instalaciones para comidas al aire libre y bajo techo y también un salón para bailar. Además, tenía un escenario en que se hacían representaciones de beneficencia.

Era una réplica, aunque de menores proporciones, del Palacio de Novedades, que estaba en Florida al 146, entre Bartolomé Mitre y Cangallo. Empero, en el Palacio de Novedades no había pista de baile.

En el Pabellón de las Rosas tocaba una banda que llevaba el mismo nombre que el local y esa banda, entre otras cosas, interpretaba tangos.

Cuando Amadeo Lastra dice que fue en el Pabellón de las Rosas donde se comenzó a bailar, hay que entender que se trata del primer lugar en que se bailó públicamente.

Esto ocurrió en la primera década del siglo. Antes, el baile público era privado; es decir, no había salones donde pudiera bailarse públicamente. Se bailaba en las residencias, en las casas de familia, en los conventillos, en las academias, en los peringundines; pero lo que se dice salones de baile, no los había.

Don Raúl Scalabrini Ortiz, en su libro —más citado que leído— "El hombre que está solo y espera", se refiere con agudeza a aquella interdicción del baile. Dice allí: "Todo contacto de sexos, todo candor fue proscripto si comprendía alguna familiaridad. Las distracciones, los recreos fueron desbaratados, sino prohibidos abiertamente. No se bailaba ni se cantaba.

El baile llegó a ser sinónimo de licencia y disolución.

Las familias que abrieron sus salones, ocasionalmente, se vieron conminadas a clausurarlos, acobardadas por las tropelías de las muchachada, de los 'patoteros'.

El 'patotero' era un hombre que no sabía divertirse. Se embriagaba y hacía barbaridades. El baile fue oficialmente penado. Se votaron impuestos inhibitorios para los restaurantes que permitieran bailar a sus parroquianos".

Todo esto tiene una explicación. Buenos Aires había sido invadida por una inmigración de varones adultos tremendamente copiosa. Scalabrini dice que en una ciudad de un millón y pico de habitantes debía de haber alrededor de ciento veinte mil mujeres menos que hombres. Scalabrini ha de referirse, sin embargo, al año 1913. Pero podemos ir un poquito más arriba. Iremos.

BAUTIZOS

DEL NIÑO FERNANDO MARTIN RIPOSO

En la iglesia Nuestra Señora de Fátima recibió los óleos bautismales el sábado 24 del corriente el niñito Fernando Martín, hijo de los esposos Hugo Eduardo Riposo - Margarita Liliana Iacovacci.

Actuaron como padrinos la señorita Delia Edith Iacovacci y el señor Rubén Walter Riposo.

A SIEMPRE UNA DE LAS AMOSAS SOPRANOS

sobreagudo en la "Bell Song", de Delibes. De ella el superintendente del Metropolitan Opera House dijo que era la única verdadera soprano de coloratura que él jamás había escuchado o esperaba haber oído.

Lily Pons nació el 13 de abril de 1904, en Cannes; era hija de August Pons, ingeniero, y de la italiana María Naso. Cuando contaba apenas cinco años ya tecleaba cancioncillas, algunas complejas, en el piano. A los trece fue aceptada en el conservatorio de París y luego de dos años obtuvo el primer premio en un concurso para jóvenes concertistas de piano.

Quería afirmarse como pianista, pero después de una gira de conciertos para las tropas, durante la primera guerra mundial, advirtió que su vocación verdadera era el canto.

Por ella el Metropolitan pudo poner en escena la "Sonámbula", "Linda de Chamonix", "Gallo de Oro" y "La Hija del Regimiento", óperas consideradas extremadamente difíciles para las voces de aquellos tiempos. Su éxito en Estados Unidos fue reforzado mediante actuaciones radiofónicas y una serie de películas que la hicieron famosa sobre todo en el mundo anglosajón.

Durante la última guerra mundial, la Pons y su segundo esposo, el compositor y director André Kostelanetz, viajaron más de doscientos mil kilómetros para entretener a las tropas aliadas.

Cuando Francia fue liberada, Lily Pons cantó "La Marsellesa" ante una muchedumbre de más de doscientos cincuenta mil parisienses agolpados en la Plaza de la Opera.

Charles De Gaulle la condecoró personalmente con la Legión de Honor y más tarde el gobierno francés le concedió la Orden al Mérito Nacional, la más alta distinción del país. Fue la decimotercera mujer honrada por el ejército norteamericano por méritos extraordinarios. Se había retirado de escena en 1960.

Nombramiento pontificio

CIUDAD DEL VATICANO, 14 (EFE) — Paulo VI ha nombrado miembro de la Congregación Vaticana para la Educación Católica a monseñor Laszlo Lekai, arzobispo de Esztergom.

El Pontífice había nombrado a monseñor Lekai arzobispo de la citada archidiócesis, sede principal de Hungría, como sucesor del cardenal Joszef Mindszenty, fallecido en mayo del pasado año.

La inmediata inclusión del nuevo primado entre los miembros de una congregación vaticana es interpretada por los observadores como una confirmación de la absoluta confianza de que goza el prelado en la Curia Romana, así como un gesto que puede satisfacer a la jerarquía húngara, que tiene ahora un representante en el Dicasterio Vaticano encargado de los seminarios e institutos religiosos.

EL EVANGELIO DE HOY

Cristo: "si quieres, puedes curarme"

Se le acercó un leproso a Jesús para pedirle ayuda, y cayendo de rodillas, le dijo: "Si quieres, puedes curarme". Jesús, conmovido extendió la mano y lo tocó, diciendo: "Lo quiero, cúrate". Enseguida la lepra desapareció, y quedó curado.

Entonces Jesús lo despidió, advirtiéndole severamente: "No se lo digas a nadie pero ve a presentarte al sacerdote y entrega por tu curación la ofrenda que ordenó Moisés para que les sirva de testimonio".

Sin embargo, apenas se fue, empezó a contarlo a todo el mundo, divulgando lo sucesido, de tal manera que Jesús no podía entrar públicamente en ninguna ciudad sino que debía quedarse afuera, en lugares despoblados. Y de todas partes iban a verlo. (Evangelio escrito por San Marcos 1, 40-45).

Antes de intentar comprender el mensaje del evangelio de hoy, debemos saber que en el pueblo de Israel, ciertas enfermedades, tenidas como contagiosas, estaban controladas por un sinnúmero de normas y disposiciones que obligaban a los enfermos a estar separados del resto de la comunidad. Además de ser contagiosas eran experimentadas como signo de impureza. Por eso, era el sacerdote quien daba la última palabra sobre el haber caído o salido de ese tipo de enfermedades. Para el enfermo, ser separado de la comunidad, significaba, por sobre todas las cosas, el peor castigo y sufrimiento.

Tres palabras claves nos dice San Marcos al narrarnos este episodio que no solamente dan a entender quién es Jesús, sino también cuál es su misión.

"...Señor, si quieres... le dice el leproso. A lo que Jesús responde: con dos actitudes y una palabra; "CONMOVIENDOSE"; "LO TOCO"; "LO QUIERO" Aquí Jesús define su ser y su modo de obrar: es el Hijo de Dios y vino para hacerse hermano de todos los hombres y envolver en su Cruz toda la realidad humana.

Y no hay duda que éste será nuestro modo de proceder, dado ...

llama Hipólito Yrigoyen, entre Tacuarí y Bernardo de Yrigoyen, inaugurado en 1838, y otro en la misma calle, pero esquina San José, que se inauguró en 1889 con el nombre de Onrubia y en 1895 pasó a llamarse Victoria. Es en éste donde tocó Bevilacqua porque el otro para entonces no existía.

En cuanto al Pasatiempo, estaba en la calle Paraná, a la vuelta del Politeama, Funcionó desde 1886 a 1893. El coronel Calaza dejó escrito que su sala era especialmente frecuentada por la juventud bulliciosa de esa época, lo que contribuía a que reinara allí un ambiente de amplia francachela.

Y agrega el coronel que en las fiestas de carnaval gozó de gran renombre por sus bailes de máscaras. Por su parte Taullard en su famosa **Historia de nuestros viejos teatros**, cuenta que después del 90 a los chistes graciosos de a muchachada siguieron los bochinches groseros y de mal gusto: silletazos por aquí, espejos rotos por allá, pilas de mesas y sillas quemadas en el jardín griterías y silbatinas sin ton ni son.

Dice Taullard que aquello degeneró a tal punto que El Pasatiempo fue proclamado el teatro de los grandes pateos el de los terribles coros a público en el que no era posible ya oír a los artistas; en el que cuando alguna salía pintada con colorete, era tal la lluvia de papas que le caía encima, que muchas veces hubo de suspenderse la función.

Hasta que un día, el dueño de El Pasatiempo ...

o salido de ese tipo de enfermedades. Para el enfermo, ser separado de la comunidad, significaba, por sobre todas las cosas, el peor castigo y sufrimiento.

Tres palabras claves nos dice San Marcos al narrarnos este episodio que no solamente dan a entender quién es Jesús, sino también cuál es su misión.

"...Señor, si quieres... le dice el leproso. A lo que Jesús responde: con dos actitudes y una palabra; "CONMOVIENDOSE"; "LO TOCO"; "LO QUIERO" Aquí Jesús define su ser y su modo de obrar: es el Hijo de Dios y vino para hacerse hermano de todos los hombres y envolver en su Cruz toda la realidad humana.

Y no hay duda que éste será nuestro modo de proceder, dado nuestro ser de hijos de Dios, gracias al seguimiento de un Cristo Muerto y Resucitado, que nos ha devuelto la vida.

Es necesario "ser más sensible a las necesidades ajenas (de los hermanos) que ir proclamando las nuestras y enrostrándolas en cada encuentro. Es necesario que nuestro ser de "creyentes" nos lleve no a una separación mezquina y tonta, sino a "tocar" y comunicar así, la vida que gratuitamente hemos recibido. Es necesario que dejemos de "declamar" el evangelio para ponernos en una decidida acción evangélica que viene del total cumplimiento del querer de Dios (Dios quiere que todos los hombres se salven, llegando al conocimiento de la Verdad plena que es El mismo). Dejémonos "curar" por Cristo (Señor, si quieres...) y vivamos así la embriagadora experiencia del total y definitivo triunfo del bien sobre el mal y el pecado del mundo.

Colaboración de la Parroquia "San José"

La historia del tango

BUENOS AIRES (Especial de José Gobello y Roberto Selles). — No debería quedar la impresión de que en la década del 90 el tango sólo se haya hecho escuchar en lugares non sanctos. No fue así. Mientras Rosendo Mendizábal, Manuel Campoamor, el Pibe Ernesto y otros músicos tañían en los lenocinios, otros tocaban tangos en lugares de diversión, ciertamente plebeyos, y nada refinados, pero no prostibularios. Por ejemplo, Alfredo Bevilacqua.

Este pianista —a quien el **Libro del Tango**, de Horacio Ferrer dedica apenas veintitrés líneas— fue uno de los máximos tanguistas de aquellos tiempos. Vivió bastantes años y siempre estuvo muy lúcido y con los recuerdos frescos.

Su primer tango impreso es **Venus**, de 1902, pero según le dijo a Bates en el reportaje que éste le hiciera por la radio Belgrano, en 1934 —cuando Bevilacqua tenía sesenta años de edad—, ya en 1893 había escrito algunos tanguitos para que el maestro Ricco los interpretara en el teatro Victoria.

Y él mismo animó, en 1895, los bailes de carnaval de El Pasatiempo, donde tocó también sus tangos.

Teatros Victoria —aclaremos— hubo dos: uno, en la calle Victoria, que ahora se

Dice Taullard que aquello degeneró a tal punto que El Pasatiempo fue proclamado el teatro de los grandes pateos el de los terribles coros a público en el que no era posible ya oír a los artistas; en el que cuando alguna salía pintada con colorete, era tal la lluvia de papas que le caía encima, que muchas veces hubo de suspenderse la función.

Hasta que un día, el dueño de El Pasatiempo, un ex cancionista monsieur Foret lo cerró. Pero cuando le cerró, ya habían sonado allí los primeros tangos.

En estos ambientes se fue formando la "canción maleva, canción de Buenos Aires". Pero hay que agregar que, también durante la década de 1890, podía encontrarse el tango en otros lugares.

lificadas figuras que salieron del proscenio Atahualpa Yupanqui, y pasearon luego por América y el mundo, las canciones más auténticas de nuestra tierra Este año, según crónicas periodísticas algunas de esas voces (no fueron todas por razones de compromisos, como Cafrune. Los Trovadores etc.) volvieron a brillar en la noche coscoína. Blanca Rébori en Clarín, calificó a Zamba Quipildor como "una de las mejores voces escuchadas en el Festival". Y en el balance final de la totalidad de las jornadas, destacó la calidad notable de Los Manseros Santiagueños. Los periodistas destacados para cubrir la fiesta, que anualmente entregan distinciones a diversas figuras, distinguieron con su amable "plomín, plomín", a los muchachos de Los de Siempre, que fueron considerados el grupo de mayor simpatía dentro y fuera del escenario. Teniendo en cuenta para eso además, sus virtudes artísticas.

Jorge Cafrune

Como se sabe don Jorge Cafrune anduvo por Buenos Aires en diciembre último, y se fue luego a España para cumplir con los compromisos ya contraídos. Las noticias que llegan desde Madrid, dan cuenta del trabajo sin tregua del barbado intérprete. Televisión, radio, clubes etc. etc., acaparan el tiempo artístico del folklorista. Entre tanto en nuestro país, ha salido a la difusión un nuevo disco simple de don Jorge, conteniendo "José Antonio" de la inspirada Chabuca Granda y "Viento del pueblo", poema del inmortal Miguel Hernández, poeta por el cual Cafrune siente una profunda admiración. Los dos temas fueron seleccionados por el propio cantante para este disco. Cabe agregar que los mismos pertenecen al LP "Siempre se vuelve" el primero y "La vuelta de Jorge Cafrune" el segundo. Digamos finalmente que Cafrune podría estar de nuevo en la Argentina en abril o mayo venideros.

PARTICIPACION



JOSE NUÑEZ DIAZ (q.e.p.d.). Falleció en Olavarría el 14 de febrero de 1976, confortado con los auxilios espirituales. La familia Benz participa su fallecimiento y que sus restos fueron inhumados en el cementerio local ayer sábado a las 16.30, previo responso oficiado en la iglesia Nuestra Señora de Monte Viggiano, habiendo partido el cortejo desde el departamento velatorio de Rivadavia 3277. Casa de duelo: Roque Sáenz Peña 3624. Sepelios Bidé y Gainza S.C.A., Rivadavia 3273, T. E. 20670.

MISAS



ANTONIO AUGUSTO DOS SANTOS (Q. E. P. D.) Falleció el 16 de agosto de 1975. Sus familiares invitan a sus relaciones a la misa, que en sufragio de su alma y con motivo de cumplirse el sexto mes de su fallecimiento, harán oficiar el lunes 16 del corriente a las 20 hs. en la iglesia San José



PEDRO Y DOLORES SOSA DE OLIVERA (Q. E. P. D.) Sus familiares invitan a sus relaciones a la misa, que en sufragio de sus almas y con motivo de cumplirse el octavo aniversario y el sexto mes respectivamente, harán oficiar el martes 17 del corriente a las 19,30 hs. en la iglesia Nuestra Señora de Fátima.



SOLEDAD GONZALEZ DE ARRONDO (Q. E. P. D.) Falleció el 17 de febrero de 1975. Sus familiares invitan a sus relaciones a la misa, que en sufragio de su alma y con motivo de cumplirse el primer aniversario de su fallecimiento harán oficiar el 17 del corriente a las 20 horas en la iglesia San Vicente.

Miguel A. Robles

Otro con proyectos carnavaleros, es don Miguel Angel Robles. Robles tuvo extraordinaria actuación en el riojano Festival de la Chaya donde, según cuenta, la reunión culminó con un formidable despliegue harinero. "Yo y los músicos —dice Miguel Angel— quedamos tan enharinados, que si se hubiera podido juntar toda esa harina, habría para amasar pan para tres días para todo Buenos Aires. Pero ¡qué lindo es cuando la gente se divierte y canta sanamente, aunque luego en tintorería se gaste un capital!".

Aparte de eso Robles tiene comprometidas actuaciones en los festejos de Momo en Rosario, La Pampa y Buenos Aires. Y luego en Bariloche, Comodoro Rivadavia, Puerto Madryn y probablemente Ushuaia. Como se ve, el creador de "Sin ti no valgo nada", es algo más de lo que él mismo quiere reconocer.

clases darán comienzo mañana 10. La inscripción es- de piano, teoría y solfeo y dibujo".

Varios oradores despidieron los restos de Julio J. Nelson

BUENOS AIRES 8 (Télam) — La última nota de un tango triste sonó esta mañana en la Chacarita cuando los amigos del conocido comentarista de tango Julio Jorge Nelson le dijeron definitivamente "adiós".

El cortejo fúnebre llegó en este día gris hasta la capilla de la necrópolis del Oeste, integrado por familiares, periodistas, compañeros de tareas y figuras de la farándula, que mucho tienen que ver con el ambiente tanguero que frecuentó Nelson.

En una interpretación del postrer deseo del incansable comentarista de la música porteña, los amigos y gran cantidad de público acompañaron el féretro hasta la tumba de Carlos Gardel donde saludaron en su nombre al cantante desaparecido, colocando a sus pies un ramillete de orquídeas.

El cortejo continuó su lenta marcha para detenerse en el panteón de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores, donde con emotivas palabras varios oradores despidieron a "Julio Jorge".

La muerte de quien dedicara su vida a rendirle culto al tango llevó a Leopoldo Díaz Vélez a recordar —en nombre de SADAIC— la trayectoria de Nelson desde su nacimiento en Villa Crespo.

En la improvisación no pasó inadvertida su "parada" en el café "La Puñalada", donde su inspiración le trajo los versos de "Margarita Gothier" y "Oyeme mamá".

Recordó también el llanto de Julio Jorge cuando la muerte alcanzó a sus viejos amigos, en los últimos tiempos: Julián Centella, "Pichuco", Cátulo Castillo. "Hoy —dijo Díaz Vélez— lo lloramos a él porque fue bueno, porque fue así, grande y amplio".

Oscar Manta, secretario General de la Peña Cultural "Eduardo Arolas" y coordinador del Círculo de Tango "Pedro Maffia", ocupó también el estrado para dar su postrer adiós al comentarista, lo mismo que el profesor Pedro Sofía, quien habló en nmbre de los músicos nacionales de cámara.

Sus colegas de Radio Rivadavia, en la persona de Rubén Aldao, dijeron que Nelson "deja aquí en la tierra algo de lo que muy pocos son capaces: la amistad, el cariño y el respeto".

Porque, fundamentalmente, Julio Jorge Nelson fue un hombre de radio. Tanto, que hacía más de cuarenta años que trabajaba en ese medio.

Finalmente el actor Rolando Chavez en representación de Argentores y de la Casa del Teatro, le acercó su adiós y el de todos los colegas que integran las dos entidades, cerrando la ceremonia con un inevitable y merecido "descansa en paz".

Podría ser beatificado Fray Mamerto Esquiú

CIUDAD DEL VATICANO 8 (ANSA) — Fray Mamerto Esquiú, prócer argentino, conocido popularmente como el "Orador de la Constitución" podría ser beatificado dentro de poco tiempo, tras la constatación oficial de un milagro obrado por su intermedio en la ciudad argentina de Córdoba, según declaró hoy el Postulador General de la causa de beatificación a Esquió y del Papa Juan XIII, padre Antonio Cairoli.

El Postulador precisó que la beatificación podría tener lugar ahora que ha sido nombrado el nuevo "abogado del diablo" para el proceso, el padre Gaetano Tano, de la Orden de los Padres Conventuales. El padre Tano sustituye al padre Rafael Pérez de la orden de San Agustín. Este último

Pero si de Fray Mamerto Esquiú se puede decir que su "causa avanza" no se puede afirmar lo mismo de María Eva Duarte de Perón, ya que la misma no consta en el catálogo oficial de los procesos de beatificación y de canonización en curso ante la Congregación Vaticana para la Causa de los Santos.

Tampoco se encuentran en este catálogo oficial los nombres de John Kennedy, ni de Charles De Gaulle, pero se hallaría en la "antecámara" del proceso el canciller germano —federal— Konrad Adenauer.

Las causas de los últimos personajes políticos mencionados de quienes se corrieron rumores acerca de una posible beatificación, se encuentran detenidas en las sedes episcopales de los

Formula una aclaración el folklorista Daniel Toro

BUENOS AIRES (Especial). — "Parece que hay gente que no conoce las reglamentaciones que rigieron en el último Festival de Cosquín o bien en forma deliberada está tratando de crear confusión, no entiendo con qué fines u objetivos.

Por eso se hace necesario puntualizar algunas cuestiones sobre "Zamba para olvidarte", tema que compuse junto a Julio Fontana y que fuera premiada en Cosquín".

Así comienza a expresarse Daniel Toro en un breve intervalo durante la grabación del mencionado tema que en breve aparecerá en disco simple. El compositor y cantante está un poco azorado por la forma en que fuera cuestionado el premio que obtuvo por parte del Sindicato Argentino de Televisión (SAT) por ser el tema más aplaudido.

"Según lo decía claramente el reglamento, sobre todas las composiciones presentadas se establecían 12 finalistas. "Zamba para olvidarte" fue considerada —por un jurado especial— lo suficientemente buena para merecer estar incluida entre dichas finalistas. No creo pecar de inmodesto diciendo que tanto yo como Fontana tenemos una trayectoria como compositores nada desdeñable.

"He grabado 15 long plays conteniendo en su mayoría temas míos. Me considero un autor auténtico y que siente pasión por lo que hace. No soy un improvisado. No me caben dudas, entonces que he llegado a las finales con justicia. A nivel parejo, entonces, el resto era cuestión de suerte. Y la suerte me acompañó para obtener ese primer puesto para mi zamba. Porque no es cierto, como se ha publicado por ahí, que me dieron un segundo puesto. Y menos que me lo hayan regalado".

Toro es un hombre sereno, tranquilo, que medita cada una de sus expresiones. No se violenta, pero, no por ello deja de ser categórico: "Fueron establecidos tres tipos de premios, y todos ellos con categoría de primero e igualitario. Por una parte el que entregaba el jurado técnico que con toda justicia y de acuerdo al criterio de la mayoría entregó el trofeo de SADAIC y el millón de pesos viejos a la canción de Hamlet Lima Quintana; por otra parte el premio popular que se medía por el aplauso del público que noche a noche llenaba la plaza y que consistía también en un millón de pesos viejos y el trofeo SAT; y finalmente un tercer primer premio que se entregará al finalizar el presente año al tema —de los 12 finalistas— que mayor popularidad, difusión y cantidad de grabaciones logre".

"Esto debía decirse. No me gustan las cosas oscuras. De ahí que quise aclarar, fijar mi posición. Que tengo derecho a tenerla y a defenderla frente a lo que considero una tergiversación de los hechos. Y si es necesario ampliar la polémica estoy dispuesto a sostener mi posición donde sea".

Así concluye Daniel Toro su exposición mientras vuelve a enfrascarse —en los estudios ION— con el maestro Gustavo Beytelman en los detalles técnicos de la grabación realizada de "Zamba para olvitarte" en la que fue secundado por el "Cuarteto Urpillay". Señalemos que en el reverso del disco canta de Ricardo Romero y Héctor Bulaccio el tema "Canta enamorada". Finalmente destaquemos que será grabada además por "Los Tucu Tucu", Zamba Quipildor", "Los Runduneś", Miguel Angel Morelli (revelación de Cosquín) y el grupo "Cantoral".

Encuentro de Egresados de Seminarios

El lunes 15 del corriente a las 19,30 en el Instituto Privado Monseñor Cáneva, tendrá lugar el primer encuentro de egresados de seminarios catequísticos diocesanos de Olavarría para el año 1976.

En la oportunidad el Padre Bernabé Pérez, tratará el tema "La familia y el pueblo de Dios según el pensamiento bíblico".

ENLACES

WARD - URTEAGA

El jueves 11 del corriente se efectuará la boda de la señorita Blanca Beatriz Ward con el señor Juan Ernesto Urteaga. En el matrimonio civil serán testigos la señora María Zulema Urteaga de Delfino y el señor Nicanor Ernesto Urteaga.

Los nuevos esposos partirán en viaje de bodas a la provincia de Córdoba y a su regreso fijarán su residencia en Olavarría.

RESPONSO

POR CAROLINA ALFIERI DE OLIVETI

Mañana 10 a las 9 en el cementerio local, será re-

en este día gris hasta la capilla de la necrópolis del Oeste, integrado po. familiares, periodistas, compañeros de tareas y figuras de la farándula, que mucho tienen que ver con el ambiente tanguero que frecuentó Nelson.

En una interpretación del postrer deseo del incansable comentarista de la música porteña, los amigos y gran cantidad de público acompañaron el féretro hasta la tumba de Carlos Gardel donde saludaron en su nombre al cantante desaparecido, colocando a sus pies un ramillete de orquídeas.

El cortejo continuó su lenta marcha para detenerse en el panteón de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores, donde con emotivas palabras varios oradres despidiern a "Julio Jorge".

La muerte de quien dedicara su vida a rendirle culto al tango llevó a Leopoldo Díaz Vélez a recordar —en nombre de SADAIC— la trayectoria de Nelson desde su nacimiento en Villa Crespo.

En la improvisación no pasó inadvertida su "para-
por Julián Centeña, "Pichuco", Cátulo Castillo. "Hoy —dijo Díaz Vélez— lo lloramos a él porque fue bueno, porque fue así, grande y amplio".

Oscar Manta, secretario General de la Peña Cultural "Eduardo Arolas" y coordinador del Círculo de Tango "Pedro Maffia", ocupó también el estrado para dar su postrer adiós al comentarista, lo mismo que el profesor Pedro Sofía, quien habló en nmbre de los músicos nacionales de cámara.

Sus colegas de Radio Rivadavia, en la persona de Rubén Aldao, dijeron que Nelson "deja aquí en la tierra algo de lo que muy pocos son capaces: la amistad, el cariño y el respeto".

Porque, fundamentalmente, Julio Jorge Nelson fue un hombre de radio. Tanto, que hacía más de cuarenta años que trabajaba en ese medio.

Finalmente el actor Rolando Chavez en representación de Argentores y de la Casa del Teatro, le acercó su adiós y el de todos los colegas que integran las dos entidades, cerrando la ceremonia con un inevitable y merecido "descansa en paz".

Podría ser beatificado Fray Mamerto Esquiú

CIUDAD DEL VATICANO 8 (ANSA) — Fray Mamerto Esquiú, prócer argentino, conocido popularmente como el "Orador de la Constitución" podría ser beatificado dentro de poco tiempo, tras la constatación oficial de un milagro obrado por su intermedio en la ciudad argentina de Córdoba, según declaró hoy el Postulador General de la causa de beatificación a Esquió y del Papa Juan XIII, padre Antonio Cairoli.

El Postulador precisó que la beatificación podría tener lugar ahora que ha sido nombrado el nuevo "abogado del diablo" para el proceso, el padre Gaetano Tano, de la Orden de los Padres Conventuales. El padre Tano sustituye al padre Rafael Pérez de la orden de San Agustín. Este último había señalado tiempo atrás en sede privada que nada se oponía en las obras de Fray Mamerto Esquiú a su beatificación.

Pero aún cuando el proceso de beatificación de Esquiú cuente ante la "Congregación de los santos" con un nuevo "abogado del diablo", falta todavía en los archivos de su causa la documentación oficial —médica relativa a una cura milagrosa obrada por intercesión del "Orador de la Constitución" en la ciudad de Córdoba.

Pero si de Fray Mamerto Esquiú se puede decir que su "causa avanza" no se puede afirmar lo mismo de María Eva Duarte de Perón, ya que la misma no consta en el catálogo oficial de los procesos de beatificación y de canonización en curso ante la Congregación Vaticana para la Causa de los Santos.

Tampoco se encuentran en este catálogo oficial los nombres de John Kennedy, ni de Charles De Gaulle, pero se hallaría en la "antecámara" del proceso el canciller germano —federal— Konrad Adenauer.

Las causas de los últimos personajes políticos mencionados de quienes se corrieron rumores acerca de una posible beatificación, se encuentran detenidas en las sedes episcopales de los mismos. Cabe señalar, por ejemplo que, con respecto a Charles De Gaulle, se puede considerar "como iniciado" su proceso de beatificación en sede local a partir de las palabras pronunciadas por el cardenal Jean Danielou el día de su muerte ocurrida el 13 de noviembre de 1970. El cardenal afirmó en aquella oportunidad que fue de una vida cristiana y de un carácter ejemplar. De Gaulle fue un verdadero laico cristiano tanto en su vida pública como privada.

tando de crear confusión, no entiendo con qué fines u objetivos.

Por eso se hace necesario puntualizar algunas cuestiones sobre "Zamba para olvidarte", tema que compuse junto a Julio Fontana y que fuera premiada en Cosquín".

Así comienza a expresarse Daniel Toro en un breve intervalo durante la grabación del mencionado tema que en breve aparecerá en disco simple. El compositor y cantante está un poco azorado por la forma en que fuera cuestionado el premio que obtuvo por parte del Sindicato Argentino de Televisión (SAT) por ser el tema más aplaudido.

"Según lo decía claramente el reglamento, sobre todas las composiciones presentadas se establecían 12 finalistas. "Zamba para olvidarte" fue considerada —por un jurado especial— lo suficientemente buena para merecer estar incluida entre dichas finalistas. No creo pecar de inmodesto diciendo que tanto yo como Fontana tenemos una trayectoria como compositores nada desdeñable.

"He grabado 15 long plays conteniendo en su mayoría temas míos. Me considero un autor auténtico y que siente pasión por lo que hace. No soy un improvisado. No me caben dudas, entonces que he llegado a las finales con justicia. A nivel parejo, entonces, el resto era cuestión de suerte. Y la suerte me acompañó para obtener ese primer puesto para mi zamba. Porque no es cierto, como se ha publicado por ahí, que me dieron un segundo puesto. Y menos que me lo hayan regalado".

Toro es un hombre sereno, tranquilo, que medita cada una de sus expresiones. No se violenta, pero, no por ello deja de ser categórico: "Fueron establecidos tres tipos de premios, y todos ellos con categoría de primero e igualitario. Por una parte el que entregaba el jurado técnico que con toda justicia y de acuerdo al criterio de la mayoría entregó el trofeo de SADAIC y el millón de pesos viejos a la canción de Hamlet Lima Quintana; por otra parte el premio popular que se medía por el aplauso del público que noche a noche llenaba la plaza y que consistía también en un millón de pesos
pularidad, difusión y cantidad de grabaciones logre".

"Esto debía decirse. No me gustan las cosas oscuras. De ahí que quise aclarar, fijar mi posición. Que tengo derecho a tenerla y a defenderla frente a lo que considero una tergiversación de los hechos. Y si es necesario ampliar la polémica estoy dispuesto a sostener mi posición donde sea".

Así concluye Daniel Toro su exposición mientras vuelve a enfrascarse —en los estudios ION— con el maestro Gustavo Beytelman en los detalles técnicos de la grabación realizada de "Zamba para olvitarte" en la que fue secundado por el "Cuarteto Urpillay". Señalemos que en el reverso del disco canta de Ricardo Romero y Héctor Bulaccio el tema "Canta enamorada". Finalmente destaquemos que será grabada además por "Los Tucu Tucu", Zamba Quipildor", "Los Rundunes", Miguel Angel Morelli (revelación de Cosquín) y el grupo "Cantoral".

Encuentro de Egresados de Seminarios

El lunes 15 del corriente a las 19,30 en el Instituto Privado Monseñor Cáneva, tendrá lugar el primer encuentro de egresados de seminarios catequísticos diocesanos de Olavarría para el año 1976.

En la oportunidad el Padre Bernabé Pérez, tratará el tema "La familia y el pueblo de Dios según el pensamiento bíblico".

ENLACES

WARD - URTEAGA

El jueves 11 del corriente se efectuará la boda de la señorita Blanca Beatriz Ward con el señor Juan Ernesto Urteaga. En el matrimonio civil serán testigos la señora María Zulema Urteaga de Delfino y el señor Nicanor Ernesto Urteaga.

Los nuevos esposos partirán en viaje de bodas a la provincia de Córdoba y a su regreso fijarán su residencia en Olavarría.

RESPONSO

POR CAROLINA ALFIERI DE OLIVETI

Mañana 10 a las 9 en el cementerio local, será rezado un responso en sufragio del alma de la señora Carolina Alfieri de Oliveti.

REUNION DE PADRES

La dirección del Colegio San Antonio ha convocado a reunión a los miembros de la comisión de padres del establecimiento. Dicha reunión tendrá lugar en las instalaciones de Avacucho y

LA HISTORIA DEL TANGO

POR JOSE GOBELLO Y ROBERTO SELLES.

El mundo de los rufianes, del que Robert Lehmann Nitsche dejó tantos testimonios en su libro El Plata Folklore, es el que reflejan, en términos generales, los tangos de Villoldo. Por supuesto, todos sabemos que es también ése el mundo que reflejan los tangos de Pascual Contursi y, si no lo supiéramos, nos lo estaría advirtiendo José Sebastián Tallon.

Pero los sentimientos expresados por Contursi —la saudade, la nostalgia, el amor perdido— podían darse también fuera de ese mundo. Los que cantó Villoldo, no. Y allí estriba la diferencia. Por eso, los tangos de Contursi se cantarán siempre y siempre despertarán algún eco, alguna resonancia en las almas sensibles. En cambio, las letras de Villoldo murieron con el compadrito.

Algún mérito tendrán, sin embargo, aquellas letrillas. Y bien, ese mérito consiste en que, además de ser muy graciosas, describen estupendamente al tango de fines de la década del 90 y comienzos de la del 900. Constituyen un inexcusable testimonio de la alegría de tanguear; del espíritu deportivo con que el compadrito encaraba el tango: "Así podremos ver cuál es más taura/ a la voz de aura/ para bailar./ Moviendo nuestros cuerpos cual resortes/, dos o tres cortes/ vamos a dar". Este desafío corresponde al tango El criollo más criollo.

Y describen también el papel que correspondía a la mujer en aquel tango inicial: Es mi china la más pierna/ p'al tango criollo con corte./ Su cadera es un resorte/ y cuando baila un motor. Hay que verla cuando marca/ el cuatro o la media luna,/ con qué lujo lo hace, ahijuna../. Es una hembra de mi flor.

Hasta aquí hemos hablado de Villoldo letrista. No decimos poeta. La poesía supone creación pura, desinteresada. La letra puede participar de la poesía, puede acercarse a ella, como ocurre con Manzi o con Discépolo, con Flores o con Expósito, pero su objetivo no es solamente la belleza: su objetivo es el éxito y el derecho de autor. Villoldo fue —ya se dijo— muchas cosas: cuarteador y tipógrafo, cantor e intérprete; sobre todo, fue un artista de varieté. Nos hemos extendido sobre el letrista porque, quiera que no, fue el primer letrista del tango. Pero también fue compositor; compositor nada menos que de El Choclo.

En el tomito Diálogos de Villoldo, debido a José Gobello y Eduardo Stilman, donde se recogen algunas sabrosas páginas periodísticas del autor de El esquinazo, se mencionan los títulos de cuarenta y tantos tangos y milongas debidos a este autor; entre ellos, uno muy poco conocido. Elegancias, nombre que fue de una revista dirigida por Rubén Darío en París.

La lista es incompleta, y eso que sólo se trata de tangos y milongas. Porque Villoldo compuso lo que se dice de todo: habaneras, marchas, valses, estilos y cuplés, que las estilistas y tonadilleras de la época incluían en sus repertorios: Linda Thelma, Inés Berutti, Teresita Zazá y quien se convertiría un poco más adelante en la mayor actriz de habla española: Lola Membrives. Pero lo que aquí interesa es Villoldo tanguista. Y ese Villoldo tanguista se desdobla en dos: el autor de tangos al modo andaluz, como ¡Cuidado con los cincuenta!, y el autor de tangos amilongados y de milongas.

30/3/76

LA HISTORIA DEL TANGO

(Por José Gobello y Raúl Selles). — Para entonces —primera década— el tango suena en las bandas y rondallas que tocan música para el pueblo en las glorietas y en las plazas. Y suena, por supuesto, en las famosas Carpas de la Recoleta. Desde que los Bates recordaron que Villoldo actuó en aquellas kermeses, ellas han quedado incorporadas a la historia del tango o, por lo menos, a su geografía. ¿Qué eran esas Carpas? Precisamente, lo que ahora llamamos kermeses.

Quien ha dejado de ellas una descripción impagable es Carlos María Ocantos, en su novela **Promisión**, que es de 1914. A Ocantos se lo lee poco, y sin embargo sus novelas constituyen un documento imprescindible de la evolución de nuestra sociedad. Pero dejémoslo a Ocantos, cuyo mayor defecto fue escribir sobre la Argentina en un español que no suena a argentino. Y vamos a su descripción de las Carpas.

Dice Ocantos: "En el tiempo a que me refiero, no muy lejano por cierto, al promediar octubre, que es cuando la Iglesia señala la fiesta de la Virgen en su advocación del Pilar y la primavera austral desata yemas y capullos, templa la atmósfera y aviva la sangre, la cuesta citada (la bajada de la Recoleta) se cubría de tiendas o carpas de campaña, adornadas de ramajes y banderolas azules y blancas, rojas y amarillas, donde las tías Javieras de dudosa autenticidad, organilleros, falsas gitanas, farsantes y la cáfila de gente moza y alegre, en las freidurías al aire libre, en las tabernas y en los bailes improvisados, merc a b a n, robaban, reñían unos y gozaban todos...".

La descripción continúa, pero vayamos a lo que más importa: "Chilla la gaita, solloza la guitarra, cascabelea la pandereta, y gallegos, astures, andaluces y aragoneses bailan a rabiar jotas, peteneras y fandangos, hasta caer rendidos al amanecer: pintoresca mescolanza a que no falta la nota criolla, delicioso alarde de confraternidad, el pericón o la milonga, que al compás del organillo ensayan algunas parejas con mucho quebrar de caderas, apretar de cinturas y arrastrar de pies".

Como se ve, Ocantos no incluye al tango entre los bailes danzados allá, al compás del organillo... ¡Pero es que esa milonga que Ocantos vio bailar no era sino el tango! Quienes bailaban eran los compadritos; pero no lo eran, seguramente, quienes miraban bailarlo. Estos no siempre distinguirían un tango de una milonga.

A los comienzos de la década que nos ocupa —la primera del siglo—, si no a fines de la anterior, corresponden algunos tangos que circularon como bienes mostrencos, hasta que alguien se apropió de ellos. El más famoso es, sin duda, **Bartolo**, que firmó el señor Francisco Arturo Hargreaves. Este Hargreaves era un músico con toda la barba, como que fue el autor de la primera ópera escrita por un argentino, **La gatta bianca**, estrenada primero en Florencia y más tarde en el teatro de la Victoria, en 1877.

No es del caso recordar aquí la obra total de Hargreaves, que es muy numerosa. De todos modos, parece indudable que **Bartolo** está inspirado en el primer compás de **Andate a la Recoleta**. La primera parte de **Bartolo**, con su correspondiente copla anónima ("Bartolo tenía una flauta/ con un aujerito solo/ y la madre le decía/ Tocá la flauta, Bartolo") llegó a folklorizarse y es entonada en varios países de América. Y también pasó a integrar el repertorio infantil, formando parte del tipo de melodías denom i n a d a s cantos de nunca acabar.

de las 21,30 la llegada y a- Mañana, día de Reyes, la

"Los Altamirano": el canto de Cuyo

BUENOS AIRES (Especial).— En La Consulta, Departamento de San Carlos, en la Provincia de Mendoza, está el hogar de Celia Mirgone y Fernando Calixto Altamirano, cuyos hijos son Julio César, Mario Enrique, Reynaldo Daniel y Fernando. El padre es cantor y guitarrero y sus cuatro hijos, que son su orgullo, parecen seguir el camino del padre.

Los cuatro integran un conjunto no profesional desde 1960 hasta que, en 1967, al decidir Fernando tomar otro rumbo en su vida se constituye el trío que abandona el nombre de "Los de Mendoza" reemplazándolo por "Los Altamirano", como se los conoce desde entonces.

Ese mismo año aparecen en Buenos Aires intentando suerte. Es época de florecimiento del folklore, época de bohemia romántica para estos jóvenes cuyanos y época también de privaciones...

Se los podía escuchar en la que fuera famosa peña de Fanny en el elegante Barrio Norte. Conocen a Eduardo Rodrigo en 1968 y desde entonces trabajan con él en el "Carrousel de Rodrigo". Aunque su éxito era singular, no lograban trascender pues sus seguidores eran sólo un puñado de iniciados, gustadores de la música cuyana y en especial de un tema que ellos hacían con buen gusto "Nombrando vidalas".

Todo cambió cuando en enero de 1969, sin contrato ni invitación alguna, se lanzaron a la aventura de conquistar al público de Cosquín, nada menos que en el festival mayor del folklore.

Llegaron a Córdoba un día antes de comenzar el festival y sin dinero para llegar hasta Cosquín. Tuvieron que parar en la casa de un grupo de estudiantes amigos quienes hicieron la colecta necesaria para pagar los pasajes y lograron cantar, el primer domingo del festival, aunque a las cuatro de la madrugada.

La suerte los acompaña: el público responde con entusiasmo y es así como el presidente del evento los invita a regresar el día martes.

Otra vez reciben una ovación lo que les vale la posibilidad de actuar el jueves, pero esta vez para todo el país a través de la transmisión radial. Esa misma noche tenían un contrato para grabar en la empresa Microfón, de la que son artistas exclusivos desde ese entonces.

"Revelación de Cosquín 69" se titula precisamente el primer LP que graban que contiene su éxito "Nombrando vidalas" y a esa madera sonora, que prolonga su vida a través de las manos y el alma de los que buscan un sentido más hondo en las cosas que la naturaleza posee. Después fue vivir, andar, sentir, pensar, seguir, cantar y buscar permanentemente una verdad musical".

El éxito los saluda y la gente reclama sus discos. Es así como casi de inmediato sale su segundo LP titulado "Los Altamirano" con canciones como "Minero potosino", "China de la mazorca", "Volver en vino", "Brochazos mendocinos" y muchas más.

Aunque ellos mismos señalan que están dentro de la línea tradicional del canto hay un dejo moderno en sus interpretaciones, algo que los emparenta decididamente con la juventud y esa es una de las razones cuando lanzan el simple desu éxito que se afianza "Que vengan a beber", un tema de gran suceso que deben incluir de inmediato en su nuevo LP "Los chicos de la Consulta", es decir un homenaje a su pueblo natal, y en el que cantan entre otras "Serenatina", "La baguala", "Tonada pa'l que se va", "Elegía de la rosa y el grito", "Si se calla el cantor" y "Tuna tunita".

Luego viene "Este canto mío", otro LP cuyos temas más notorios fueron "Con harina, vinito y aloja", "Tierra querida", "Don Fermín", "Cuando me vaya", "Vidala del amor perdido" y el que lleva el título del disco.

SE ALEJA DANIEL ALTAMIRANO

En el año 1972 se produce la desvinculación de Daniel Altamirano quien pasa a integrar un nuevo trío folklórico: "Los de Siempre". Un joven valor chaqueño, Jorge Orlando Fleita, se incorpora a "Los Altamirano" y cubre la responsabilidad de reemplazar a Daniel.

Graban entonces un nuevo LP titulado significativamente "Hermanito". En él se destacan "Como la lluvia al verano", "Prenda robada", "De cacharpaya", "Caya de noche y canto", "Hermano santiagueño" y "Amémonos".

Este resumen se cierra en 1975 con la presentación del LP titulado "Entre Cuyanos" integrado con valses, cuecas, gatos y tonadas, todas típicas de su provincia, Mendoza. Y son: "Entre cuyanos", "Una rosa para mi rosa", "P'al comesario", "Aconcagua", "Donde andará", "Andate", "Suspiros que viajan", "Pero miren si será", "En Ullun están chayando", "Lamento cuyano", "No se que tiene esta calle" y "Lirio negro".

Julio César Altamirano; nació ...

ciarse en la iglesia N... Señora de Monte Viggiano.

... vincia del Chaco; está casado con Marta Susana Mangiaterra. A los 8 años comenzó a estudiar guitarra y a los 15 comenzó a secundar al Chango Nieto. Estudió cuarto año comercial y mecánica dental, pero su pasión por el canto lo llevó a integrar "Los Altamirano". Le gusta diseñar prendas (es diseñador de pantalones y camisas y posee un negocio del ramo) y escuchar música como practicar fútbol y tenis (es simpatizante de Estudiantes de La Plata). Mide 1,70 m., pesa 68 kg. y sus cabellos son negros como sus ojos.

de Fanny en el elegante Barrio Norte. Conocen a Eduardo Rodrigo en 1968 y desde entonces trabajan con él en el "Carrousel de Rodrigo". Aunque su éxito era singular, no lograban trascender pues sus seguidores eran sólo un puñado de iniciados, gustadores de la música cuyana y en especial de un tema que ellos hacían con buen gusto "Nombrando vidalas".

Todo cambió cuando en enero de 1969, sin contrato ni invitación alguna, se lanzaron a la aventura de conquistar al público de Cosquín, nada menos que en el festival mayor del folklore.

Llegaron a Córdoba un día antes de comenzar el festival y sin dinero para llegar hasta Cosquín. Tuvieron que parar en la casa de un grupo de estudiantes amigos quienes hicieron la colecta necesaria para pagar los pasajes y lograron cantar, el primer domingo del festival, aunque a las cuatro de la madrugada.

La suerte los acompaña: el público responde con entusiasmo y es así como el presidente del evento los invita a regresar el día martes.

Otra vez reciben una ovación lo que les vale la posibilidad de actuar el jueves, pero esta vez para todo el país a través de la transmisión radial. Esa misma noche tenían un contrato para grabar en la empresa Microfón, de la que son artistas exclusivos desde ese entonces.

"Revelación de Cosquín 69" se titula precisamente el primer LP que graban que contiene su éxito "Nombrando vidalas" y otras canciones como "La Andariega", "Allá en el quinto cuartel", "A mi San Bernardo" y "Pensando en tu olvido". De inmediato inician su actividad profesional con actuaciones en TV y giras. "Canté siempre en la escuela —recuerda ahora Mario Enrique— en los almacenes, en las fiestas de la vendimia y el mejor maestro fue mi padre y lo sigue siendo.

Un día descubrí que la guitarra me atraía y además contenía en su pequeña caja de madera un mundo de cosas; también en esa ocasión mi padre estuvo enseñándome acorde tras acorde y no sin dificultades fue encontrando lo que yo vislumbraba en homenaje a su pueblo natal, y en el que cantan entre otras "Serenatina", "La baguala", "Tonada pa'l que se va", "Elegía de la rosa y el grito", "Si se calla el cantor" y "Tuna tunita".

Luego viene "Este canto mío", otro LP cuyos temas más notorios fueron "Con harina, vinito y aloja", "Tierra querida", "Don Fermín", "Cuando me vaya", "Vidala del amor perdido" y el que lleva el título del disco.

SE ALEJA DANIEL ALTAMIRANO

En el año 1972 se produce la desvinculación de Daniel Altamirano quien pasa a integrar un nuevo trío folklórico: "Los de Siempre". Un joven valor chaqueño, Jorge Orlando Fleita, se incorpora a "Los Altamirano" y cubre la responsabilidad de reemplazar a Daniel.

Graban entonces un nuevo LP titulado significativamente "Hermanito". En él se destacan "Como la lluvia al verano", "Prenda robada", "De cacharpaya", "Caya de noche y canto", "Hermano santiagueño" y "Amémonos".

Este resumen se cierra en 1975 con la presentación del LP titulado "Entre Cuyanos" integrado con valses, cuecas, gatos y tonadas, todas típicas de su provincia, Mendoza. Y son: "Entre cuyanos", "Una rosa para mi rosa", "P'al comesario", "Aconcagua", "Donde andará", "Andate", "Suspiros que viajan", "Pero miren si será", "En Ullun están chayando", "Lamento cuyano", "No se que tiene esta calle" y "Lirio negro".

Julio César Altamirano: nació el 28 de julio de 1943 en La Consulta, provincia de Mendoza; casado, con Clara Antonia Cordones el 17 de abril de 1971. Comenzó ayudando a su padre como pintor, luego fue empleado de comercio, dactilógrafo, hasta que lo ganó el canto. Practica fútbol (es hincha de River), natación y la caza menor. Mide 1,70 m., pesa 68 kg., tiene cabello castaño claro y ojos marrones, sus números preferidos son el 13 y el 25, el color bermellón, los perfumes suaves, el vino tinto y el asado.

Mario Enrique Altamirano: nació el 29 de agosto de 1948 en La Consulta; está casado con Esther Dora Peralta. Fue cadete de tienda, carpintero y vendedor de garrafas. Le encanta jugar al fútbol (es hincha de River) y tocar la guitarra. Es compositor. Mide 7,70 m., pesa 72 kgs., kg., tiene cabello castaño oscuro y ojos pardos. Le gustan los días no laborables, el número 7, el color verde, los canarios, cardenales y las orquídeas. Sus preferencias también abarcan el vino tinto, el asado y su vida de cantor.

Jorge Orlando Fleita: nació el 2 de junio de 1951 en Roque Sáenz Peña, provincia del Chaco; está casado con Marta Susana Mangiaterra. A los 8 años comenzó a estudiar guitarra y a los 15 comenzó a secundar al Chango Nieto. Estudió cuarto año comercial y mecánica dental, pero su pasión por el canto lo llevó a integrar "Los Altamirano". Le gusta diseñar prendas (es diseñador de pantalones y camisas y posee un negocio del ramo) y escuchar música como practicar fútbol y tenis (es simpatizante de Estudiantes de La Plata). Mide 1,70 m., pesa 68 kg. y sus cabellos son negros como sus ojos.

ciarse en la iglesia Nuestra Señora de Monte Viggiano.

5/1/76

Patina.

Homenaje a Homero Manzi

BUENOS AIRES (Télam). — Con motivo de celebrarse el próximo 3 de mayo, el vigésimo quinto aniversario del fallecimiento del poeta Homero Manzi, el ministerio de Cultura y Educación resolvió designar con su nombre, a las escuela Nº 9, distrito escolar Nº 13, Miralla 2666, efectuándose ese día un acto conmemorativo.

El desaparecido creador había nacido en Añatuya, Santiago del Estero, en 1907 y desde pequeño llegó aquí, y vivió en el barrio sur, entre corralones y en las cercanías de una cortada. Estudió en Pompeya y pasó su adolescencia y juventud en Boedo, como integrante de la Peña "Pacha Gómez", que dirigía el dramaturgo José González Castillo.

Era la época en que Gardel cantaba "Viejo ciego" y "Milonga sentimental" y fue el período en el cual nació su tango preferido "El pescante" y posteriormente "Milonga del 900".

Durante la década del 40 surgieron obras de su mente como "Malena", "Milonga triste", entre otras y fue también el instante de guiones compartidos con Ulises Petit de Murat y el auge de sus inolvidables películas como: "La guerra gaucha", "El viejo hucha", "Todo un hombre", "Su mejor alumno", "Pampa bárbara" y "Donde mueren las palabras".

Tuvo tres intervenciones quirúrgicas y el conocimiento de una cruel realidad: padecía de un cáncer incurable. Pero ello no impidió que emergieran sus mejores momentos creativos como "El último organito", "Sur", "Discepolín" y "Che bandoneón". También fue el director de los filmes: "Pobre mi madre querida", "Escuela de campeones" y "El último payador".

Falleció el 3 de mayo de 1951.

La difunta Correa y el culto de los santos

BUENOS AIRES, (Especial por José Gobello). — Los obispos acaban de declarar ilegítimo y reprobable el culto de la llamada Difunta Correa y previnieron también que el culto público tributado por algunas personas a Ceferino Namuncurá puede comprometer el proceso de beatificación de quien se espera sea, antes de que pase mucho tiempo, el primer santo argentino.

Dicen los obispos que, como en todos los tiempos, también en nuestros días existen desviaciones del culto de los santos y de las almas del purgatorio. Y agregan, como quien conoce el paño: "Algunas veces la religiosidad popular es desvirtuada por la superstición y un indebido afán de lucro, alentado por un engañoso turismo y sus derivados".

El culto de los santos está documentado desde el siglo III. Entonces no era muy difícil identificar a un santo. Los santos eran los mártires, los que habían dado su vida por la fe. En realidad, los primeros testimonios del culto de los santos se refieren específicamente a los mártires. Y no se les llamaba santos. En los antiguos monumentos la palabra santo no aparece para nada hasta el siglo V; pero, aunque no se los llamara santos, aunque se los llamara por su nombre —Paulus, Vincentius, Petrus—, o se los llamara dominus, domina —señor, señora—, lo cierto es que siempre se les rindió culto público.

Pero no se trataba de un culto espontáneo —ahora, con palabra de moda, habría que decir libre—. El que le rendía culto era el obispo y la manera de hacerlo consistía en elevar un altar sobre su tumba y celebrar allí el sacrificio.

Pero pronto debió de mezclarse la superstición con el culto; pronto debieron de aparecer las difuntas Correas porque, en el siglo IV, la Iglesia comienza a distinguir entre los mártires intervindicati y non vindicati. El obispo de una ciudad donde alguien había muerto por la fe enviaba a su arzobispo o metropolitano las actas respectivas. El metropolitano, con asistencia de los otros obispos de la provincia, decidía si el muerto podía ser venerado públicamente como mártir o no podía serlo. Ya no bastaba que alguien hubiera sido martirizado: había que averiguar por qué lo había sido. Como escribía San Jerónimo, había que averiguar la causa que lo haba hecho mártir. Sin la debida autorización del metropolitano, el nombre de un supuesto mártir no podía ser inscripto en los dípticos, es decir, en las tablas que se leían durante el sacrificio.

En esos dípticos hay que buscar el origen de la canonización, una ceremonia en la que algunos han querido ver la imitación de las apoteosis romanas. Hasta el siglo X, cada obispo podía aprobar, para su diócesis, con autorización de su metropolitano, el culto de un mártir o de un confesor muerto en concepto de santidad; pero el culto no trascendía nunca los límites de la respectiva diócesis. La canonización, que extiende el culto de un santo a toda la Iglesia, comenzó a practicarse hacia el siglo X.

Este relato no se propone otra cosa que recordar cómo la actitud del episcopado con relación al culto de la llamada Difunta Correa y del joven Seminarista Ceferino Namuncurá tiene lejanos antecedentes en la historia de la Iglesia. Advertencias semejantes a la formulada ahora por los obispos han de venir formulándose desde que, en el siglo IV, se estableció aquella suerte de canonización que consistía en declarar a un mártir como intervindicatus. El hombre ha sido siempre renuente a la autoridad y cuando la autoridad es puramente moral, cuando no puede dar palos ni meter preso, la renuencia es, naturalmente, mayor... Pero quizá no haya que alarmarse mucho por la persistencia de las supersticiones. La superstición es un subproducto de la fe. Si no hubiera fe, tampoco habría supersticiones. Y lo importante es que haya fe.

Los tangos de F. Baldana

Francisco Baldana nació en Olavarría; perteneciente a una conocida familia de nuestro medio, en su adolescencia se radicó en Buenos Aires, y asumió la bohemia, integrándose a la pléyade de músicos y letristas de tango.

Ha enhebrado ya, muchos títulos "Hipódromo Nacional", "Madam Julie", "Che Pamela", "Sentimiento de arrabal", "Barrio Charrúa", "No te condeno", "Mi vieja calle Lavalle", "Viejo Alsina", "Los de abajo", "Tarde triste", "La hija de Madam Julie", etc., entre los tangos; hay varios valses en su repertorio creativo, y entre la música folklórica (milongas, chacareras y zambas) la zamba "Ciudad de Olavarría", que dedicó a su ciudad natal. Es, además, autor varias piezas teatrales.

El sello Neograb Argentina acaba de lanzar un 33 "extended play" con tres tangos de Baldana junto a **"El ciruja.** de de la Cruz, grabados por Ernesto de la Cruz y su conjunto y la voz de Víctor Gutiérrez. Se trata de **"La hija de Madam Julie"**, con música de Deborah y letra de Baldana; **"Mi vieja calle Lavalle"** que tiene música de Baldana y letra de Eduardo Moreno; y **"Che Pamela"**, cuya letra es de Julián Centeya y la música de Baldana: "yo que te inventé bacana/ me tomaste por un gil.../ Que te dure, che Pamela/ que te chifle la fortuna y no me castigue a mí" dice el recordado Centeya. Y Baldana habla así en "La hija de Madam Julie": "Repartiendo sonrisas/ y deletreando tangos/ se lo pasaba alegre/ Madame en el bulín". En el viejo estilo tanguero del ayer, en las letras "rantes" que después darían paso a la poesía de Manzi.

Baldana, que conserva a**migos y recuerda** su barrio **de la infancia**, ha hecho llegar **su saludo** a EL POPULAR en esta nueva etapa de su carrera de compositor.

7/5/70

BORGES Y EL TANGO

BUENOS AIRES (Especial por José Gobello). — Borges ha vuelto a hablar del tango, esta vez en Washington. Como siempre, sus declaraciones tienen un fondo de verdad, envuelto en una retórica que, según dijo el mismo Borges, no hace mucho, a un periodista de La Voz del Interior, procura asustar al lector.

Lo que Borges ha dicho ahora del tango es lo siguiente: "En 1898 nació un baile en los lupanares al cual llamaban tango. Ninguna mujer se atrevía a bailarlo, sabiendo cuál era su origen. El baile era muy lascivo, una especie de parodia del acto de amor. La música muy obscena, la letra también. Lo bailaban sólo los hombres en las veredas del arrabal, hasta que un día, no sé cómo, llegó a París y por el mero hecho de que París lo aceptó, se hizo respetable en la Argentina".

Veamos cuánto hay de verdad en estas declaraciones. El tango no nació en 1898. Comenzó a formarse en la década de 1880; pero hacia 1898 compusieron sus primeros tangos los músicos letrados, como Mendizábal. "Ninguna mujer se atrevía a bailarlo", dijo Borges. Debió agregar "decente". En las academias y casinos lo bailaban mujeres, cuyos apelativos ha conservado la crónica. "Era muy lascivo...". Efectivamente: el tango fue, en un comienzo, un modo lascivo de bailar la polca, la mazurca, las cuadrillas, la milonga. "La música era obscena, la letra también...". De la letra, no cabe duda. En cuanto a la música, no sé cómo una música puede ser obscena. El obsceno era el baile.

Y sigue Borges: "Lo bailaban sólo los hombres en las veredas del arrabal". Esto es una anfibología. Debió decir: "En las veredas del arrabal, sólo lo bailaban los hombres". Cuando el organito llevaba al arrabal las melodías nacidas en las academias y peringundines, los compadritos no resistían la tentación de bailar al ritmo de esa música. Las mujeres no lo hacían, porque no sabían bailar eso. Por eso, los compadritos formaban pareja entre sí. Pero las mujeres miraban con agrado las piruetas de los mozos.

Luego, lo de París. El tango no llegó del cielo a París. Ocurre que los niños bien, que se mezclaban con el compadraje en las academias, llevaron el tango a sus garconnieres.

Eso está documentado. Vaya una prueba: en el drama El derrumbe, de Vicente Martínez Cuitiño, estrenado en 1909, se muestra en escena una garconniere en la que niños bien y cocotas bailaban al compás de La Morocha. Fueron los niños bien quienes llevaron el tango a París, y lo impusieron en la high life con la que alternaban. Esto ocurrió hacia 1911 ó 1912.

En 1913 el tango hacía furor en Europa; las autoridades eclesiásticas lo sometían a una feroz embestida y el poeta Jean Richepin lo llevaba al Instituto de Francia. Ese mismo año —1913— comenzaron a llegar a París los profesores argentinos de tangó: un centenar debió de haber viajado y, entre ellos, Juan Carlos Herrera, Francisco Ducasse, Enrique Saborido.

Triunfante en París, el tango encontró un desinteresado manager en Buenos Aires, el barón Antonio M. de Marchi, yerno del general Roca (se había casado con su hija María, que aún vive).

De Marchi organizó los famosos concursos del Palace Theatro y en 1914, el célebre baile del Palais de Glace.

Entonces la aristocracia comenzó a bailar el tango en sus salones. Greco, Pacho, Canaro comenzaron a frecuentar las residencias del barrio norte.

Y, una vez aceptado por la aristocracia, la clase media lo aceptó también. Esto ocurrió hacia 1916, año en que comenzó a bailarse el tango en las veladas danzantes concurridas por familias modestas...

El itinerario del tango reconoce, pues, las siguientes etapas: academias, garconnieres, París, salones de la aristocracia, veladas de la clase media, casas de familias modestas.

---

de estos avisos publicitarios. He aquí una medida beneficiosa que contaría con la aprobación de muchos padres agradecidos. ¿Tendrán en mente los directivos de la TV argentina estas recomendaciones?.

Y HACHAZO !..

HISTORIA DE TANGO

BUENOS AIRES (Especial de José Gobello y Roberto Selles). — No puede hablarse de las primeras décadas del tango sin mencionar los tangos de los sainetes. Nuestro género chico fue, como se sabe, imitación del género chico español y los sainetes que se estrenaban a fines del siglo pasado y comienzos del que corre eran los que se llamaban sainetes líricos; es decir, incluían cantables.

Así, Gabino el mayoral, de Enrique García Velloso, que es de 1898, tiene cantables de Eduardo García Lalanne —entre ellos, el tanguito No me vengas con paradas—; Los devotos, de Nemesio Trejo, que es del 1900, los tiene debidos a Francisco R. Máiquez; Fumadas, de Enrique Buttaro, que es de 1902, lleva música de Antonio Podestá; El debut de la piba, de Roberto L. Cayol de 1916, fue musicado por Arturo De Bassi, etc., Muchas de esas músicas se han perdido o, al menos, no están a mano.

Por ejemplo, la que Antonio Reynoso compuso para Los disfrazados, de Carlos Mauricio Pacheco, que fue repuesto en 1975 en una versión muy discutible, a la que con inspiración y coraje puso música Sebastián Piana.

Es de suponer que el bilbaíno Antonio Reynoso, el porteño Eduardo García Lalanne y el también porteño Arturo De Bassi son los más importantes músicos de sainete; aunque De Bassi compuso muchas otras cosas no destinadas al teatro.

El mayor de los tres era García Lalanne, que había nacido en 1865, había debutado con una ópera, La gitanilla, en el teatro Onrubia, en 1890, y se estrenó en el sainete con Ensalada criolla, de Enrique de María.

En orden de edad seguía Antonio Reynoso, que era de 1869, y después de haber sido primer violín de la Opera de Madrid, llegó a Buenos Aires en 1890 y triunfó aquí en 1897, cuando compuso la música de lla, de Ezequiel Soria.
la zarzuela Justicia Crio

El año en que llegó Reynoso nacía Arturo De Bassi. Precisamente, De Bassi se inició de chiquilín, en 1905, en la orquesta que Reynoso dirigía en el Apolo, con la compañía de los Podestá.

Ocho años más tarde escribía ya su primera música de sainete, la de La cantina, de Alberto Novión.

Más tarde escribiría, entre otras muchas, la de El caburé, de Gayol, con el tanguito famoso: "Me llaman el caburé, porque soy, un tipo que me hago temer, donde voy...". Pero su primer tango es de 1903. Se tituló Ma qui fu.

De Bassi es uno de los grandes tanguistas de la primera década, no tanto por lo numeroso de su obra, sino por cuatro o cinco títulos que, si cuando aparecieron hicieron furor, al cabo de setenta años no han perdido vigencia. Por ejemplo, El incendio, de 1905, que es el segundo de sus tangos, estrenado en el Pabellón de las Rosas; Auxilio y, sobre todo, La catrera. De La catrera cuentan los Bates que fue presentado a un concurso del diario Ultima Hora, y no obtuvo ningún premio. De Bassi lo editó entonces con una leyenda que decía: "Este tango no fue premiado en el concurso de "Ultima Hora". Tuvo un gran éxito y aún hoy hay quienes consideran que es el mejor tango de todos los tiempos. En este tipo de apreciaciones tienen mucho que ver, por supuesto, no sólo los gustos personales, sino también lo que, por diversas circunstancias, a veces anecdóticas, un tango o una canción dicen a la sensibilidad de cada uno; pero es indudable que La catrera sigue siendo un gran tango.

LA CATRERA

De Villa A. Fortabat

CENTRO DE EGRESADOS DE LA ESC. Nº 12

VILLA ALFREDO FORTABAT (C). — El Centro de Egresados de la Escuela Nº 12 "María Curié" renovó recientemente su comisión directiva. La misma ha quedado integrada de la siguiente forma: presidente, Carlos Mirácola; vicepresidente, Carlos López; secretaria, Graciela Cabrera; secretaria de actas, Mónica Lucic; tesorera, Susana Leal; vocales titulares: Marta Krell; Stella Krell; Adriana Mata; vocales suplentes: Mabel del Valle; Walter Gentile; Vi-

a historia del tango

Por José Gobello y Roberto Seller

No puede hablarse de la olución del tango en las rimeras décadas del siglo n hacer alguna referencia los italianos. Ya se sabe ue Buenos Aires fue una iudad gringa y que buena arte del campo recibió ambién numerosos contingentes de pobladores italianos. Ahora se habla, como e una cosa recién descubierta, del choque generacional. Por supuesto, ese choque es cosa vieja y nuestra literatura lo reflejó estupendamente en M'hijo el dotor, de Florencio Sánchez y en Pedrín, de Félix Lima. Pero la literatura reflejó otro choque: el de la población nativa con el inmigrante. Entonces el país t... una política demográfica, y gracias a esa política constituimos ahora un país medianamente poblado.

Los italianos, que fueron tantos, que fueron mayoría entre los varones adultos de la ciudad, contribuyeron a modificar la coreografía del tango. Esto fue observado ya cuando esa coreografía se estaba formando. Lo que habría que establecer también es si acaso no contribuyeron buen número de músicos itálicos —algunos de ellos, "orejeros"; otros, de conservatorio— se sumaron rápidamente a la interpretación tanguera, e inclusive compusieron algunas piezas.

Ya se sabe que el padre de los Discépolo, don Santo Discépolo, italiano del sur, autor de tangos como No me empujés, caramba y Payaso, había estudiado en el Real Conservatorio de Nápoles. En Nápoles había tocado el clarinete Lorenzo Logatti, que en 1907 compuso El irresistible (o se apropió de él). Hijos de italianos fueron Alfredo Antonio Bevilacqua y José Luis Roncallo (éste se formó con Santo Discépolo). También Juan Maglio y los Canaro.

El padre de Ernesto Ponzio era napolitano y músico. También italiano y músico fue el padre de los De Caro, don José De Caro, en cuyo conservatorio, donde se formaron sus hijos, enseñaban maestros italianos, como don Próspero Cimaglia —padre de la famosa pianista Lía Cimaglia Espinosa—, autor también de tangos como Una noche de garufa (homónimo del tango de Arolas), y Añoranza campera. Italiano y del sur fue, para seguir la nómina, Arturo De Bassi, don Cayetano De Bassi, con quien su hijo aprendió música.

Lo que hay que preguntarse es hasta dónde llega la influencia de estos músicos, cultores de la canzonetta napolitana, en la formación de la estructura del tango. Se ha hablado mucho y se ha analizado con esmero la posible influencia de la milonga, del candombe y de la habanera en el tango criollo: se ha discutido cuánto tiene de negroide y cuánto tiene de andaluz el tango primerizo, pero nadie se ha detenido en tratar de detectar la impronta de la canzonetta.

Por nada no habrá sido que los tangos primeros se ejecutaron en instrumentos de prosapia italiana: la flauta, el violín y, sobre todo, el mandolín y el clarinete. ¿Habrá que recordar que el primer trío que formó Canaro, en 1906, incluía un mandolín, junto al violín y la guitarra?. ¿Habrá que recordar que en La Boca el tango se tocaba en el clarinete?.

Sin tener en cuenta la sangre italiana que corre por las venas de Buenos Aires no se puede comprender la idiosincrasia del porteño. A lo mejor, sin tener en cuenta a los músicos italianos que interpretaron el tango y compusieron tangos no se puede entender esa abstracción, esa idea platónica que venimos tratando de definir y se llama tanguidad.

Homenaje a Aníbal Troilo

Al cumplirse el primer año de la muerte de Aníbal Troilo, Nelly Magide, nos ha hecho llegar esta nota.

"Te veo desde la ventana de la vida. Como si no quisieras despegarte de tus costumbres. Estás allí, sentado en el café de la eternidad, mientras tus manos acarician pentagramas sobre la mesa de un sueño de eternidad.

Me sitúo tras el nítido cristal del recuerdo y te veo como ayer transitando entre nubes por las veredas de ese Buenos Aires tan tuyo, y por qué no, invitando al ya, tu inseparable compañero, el barba Manzi, a engendrar esos versos, que eran para tu música, lo que un padre para un hijo o viceversa. Así de perfecta era esa unión, entre vos, el músico y Manzi el poeta.

No entiendo por qué digo era. En realidad, es... antes, ahora, después.

La vida se prolonga indefinidamente a través de, las obras. El espíritu prevalece ante la muerte o el misterio de ella. Las obras buenas son en definitiva el espíritu inmortal de su creador. Dame una razón mejor para ser lo que eres, nuestro único y querido Troilo.

Hoy como mañana. A través de tu herencia, (inolvidables creaciones) y el sonido inconfundible de tu "fueye"; emoción, sensibilidad y ese fraseo inconfundible, veré siempre pasear tu sonrisa de niño por el barrio sur que tanto amaste.

El barrio que me enseñaste a conocer. ¿Te acordás...? El del terraplén, la esquina, Pompeya, "Juana la rubia", que aún sigue transmitiéndonos todo ese color y calor de Buenos Aires.

Sin duda alguna. Aunque transcurran los años, el barrio de tango de tu niñez feliz, lo será también un poco mío, como lo es tu genio y figura, más allá del límite de la existencia. La fórmula del siempre... está en una de tus obras de antología con letra de Homero... "Barrio de tango, luna y misterio, desde el recuerdo te vuelvo a ver". Así es, Pichuco, desde el recuerdo también nosotros, siempre te volveremos a ver".

HISTORIA DEL TANGO

POR JOSE GOBELLO

Arturo De Bassi, compuso sus grandes tangos en la adolescencia, casi en la pubertad. Nadie, empero, debería sorprenderse, porque entonces todos los músicos populares eran muy precoces. Por otra parte, De Bassi había sido, de niño, clarinetista de la banda infantil del asilo Falcón, que dirigía su padre Cayetano De Bassi.

A partir de 1926, cuando Roberto Cayol lo llevó a dirigir la orquesta del Maipo, De Bassi fue abandonando paulatinamente la música para dedicarse al teatro. Pero cabe agregar aún que, hacia 1915, después de El caburé y El debut de la piba, compuso tonadas y cantables para Lola Membrives, que en 1914 se había convertido en cupletista, después de haber sido brillante tiple de zarzuela. Entre esos cantables hay uno titulado Rosita la chacarera, que debió ser famoso porque, por aquel tiempo, cuando Rosita Quiroga se encontró por primera vez con Carlos Gardel, cosa que ocurrió en Bahía Blanca, el ya famoso cantor le dijo: "Así que usted es Rosita la chacarera".

Si uno tuviera que establecer cuál ha sido el tanguista más representativo de la segunda década del siglo, confrontaría dificultades nada despreciables. Creemos que fue Pascual Contursi; pero Contursi no es sólo el tanguista más representativo de la década 1911/1920; Contursi es un hito que divide en dos la historia del tango. Prescindamos de él por ahora. Todavía estamos hablando de baile; todavía Contursi no ha llevado el tango "de los pies a la boca". Y hablando del tango baile la duda se plantea entre Roberto Firpo y Eduardo Arolas. Cada uno podrá escoger a piacere. Nosotros nos quedamos con Firpo. ¿Por qué?. ¿Por mera cuestión de gustos?. No, quizá se trate de una cuestión de justicia. Alguno podrá sugerir, todavía, que el más representativo fue el uruguayo Matos Rodríguez, que en esa década, ideó el tema del tango La cumparsita. Pero ya se sabe que a La cumparsita la redondeó Firpo.

Decimos que Firpo y no Arolas porque la obra de Firpo es más numerosa y más renovadora. Cuando dijimos que Vicente Greco fue la figura más representativa de la década de 1910 —aunque su gran tango, Rodríguez Peña, data de 1911, puntualizamos que había institucionalizado el bandoneón; que definitivamente había constituido al bandoneón en el instrumento del tango. No fue el primero que lo tañó, ni mucho menos; pero lo encajó en el esquema, en el organigrama de la típica. Lo mismo hizo Firpo con el piano. De un instrumento que le servía a él mismo para tocar la música romántica en boga, hizo un instrumento fundamental del tango. Y decimos fundamental porque no hay orquesta típcia que no suene como apoyándose en el piano, como descansando sobre él.

Firpo fue discípulo de Bevilacqua, y si hay que creerle a Canaro, fue el primero que juntó el piano con el bandoneón, cosa que hizo en La Boca, desplazando al clarinete, que era un instrumento propio de aquel barrio cuasi-italiano. También fue el primero en acercar el tango al centro, cuando tocó en el bar Iglesias, de la calle Corrientes, frente a lo que es hoy el Teatro Libertador General San Martín. Esto ocurrió en el año 1913 y, en realidad, la cabeza del trío que tocaba allí era un bandoneonista, el tano Genaro. Lo que importa decir es que, por entonces, la empresa del Armenonville decidió contratar una orquesta típica y, en lugar de llevarse a la cabeza del conjunto, se inclinó por el pianista. Un jovencito llamado Juan Carlos Cobián fue entonces a reemplazar a Firpo junto al Tano. Y Firpo contrató a Arolas y a Tito Rocatagliatta para formar su primera orquesta. Cuando Gardel y Razzano se presentaron en el Armenonville como cantores nacionales, Firpo estaba tocando allí.

La historia del tango

BUENOS AIRES (Especial de José Gobello y Roberto Selles, para EL POPULAR). — Por aquella fecha Roberto Firpo comienza a grabar. El doctor Luis Adolfo Sierra recuerda que, por entonces, el piano era ya el conductor de la típica pero —por rutina o quizá por prejuicio— en las grabaciones se lo reemplazaba por una guitarra. Firpo grabó con piano —por supuesto, no podía hacer otra cosa, porque el piano era su instrumento— y, según dice el mismo Sierra, contribuyó entonces a estructurar la definitiva composición de la orquesta típica.

Estas razones justifican el haber elegido a Firpo como la figura más representativa de la década. Pero todavía puede agregarse algo más: de esa década es su tango **Alma de bohemio**. Este no sólo es el tango más hermoso de Firpo; además anticipa, prefigura, el tango - romanza que seis o siete años más tarde crearían Delfino y Cobián.

Ciertamente, la pieza de Florencio Parravicini y Humberto Zurlo, estrenada por el mismo Parravinini en 1914, se prestaba para una ilustración musical más refinada, menos acompadrada que las habituales. Pero es importante que Firpo lo haya comprendido y que haya sido capaz —él que había tocado en El Tambito y en los cafés de La Boca; él, que era músico del Armenonville— de tanto refinamiento.

Y pasamos a otra gran figura de la segunda década: la de Francisco Canaro. Por supuesto, Canaro abarca medio siglo de tango y se hace difícil encajarlo en un lapso, en una década determinada.

Comienza a actuar en la primera década del siglo; en la tercera, viaja a Europa y a los Estados Unidos; en la cuarta, obtiene éxitos resonantes con sus comedias musicales; en la quinta — la famosa década del 40— sigue siendo una gran figura, pese a que los más jóvenes empujan con el vigor con que podían hacerlo un Troilo o un Di Sarli.

Y hasta el momento de su muerte, acaecida el 14 de diciembre de 1964, mantuvo intacta su popularidad. Para Canaro no hubo decadencia. Siempre famoso, siempre primera figura, señoreó sobre más de cincuenta años de tango.

Canaro fue, en el tango, una institución; es decir, algo establecido y consolidado; algo aceptado por todos. No despertó nunca las adhesiones clamorosas que suscitó Pugliese, ni el cariño que conquistó Troilo, ni la admiración, casi idolátrica, de que aún disfruta Gardel.

Pero siempre suscitó un gran respeto. Y la razón de ese respeto fue la obra de Pirincho; tal vez más su obra de empresario que su obra de artista. A estas alturas casi nadie niega ya que Canaro tomaba melodías anónimas, y otras que compraba, o que le regalaban.

No falta quien diga que Canaro, como Andrés Chazarreta, nunca compuso nada. Ya se sabe, por hacer un ejemplo, que para la segunda parte de **Madreselvas** tomó ocho compases de **El cuzquito**, sin más cambio que la supresión de una nota por compás. De todos modos hizo muchas cosas bien y algunas de modo sobresaliente.

No busquemos en Canaro al creador; busquemos un animador, un pionero y también, por supuesto, un empresario.

Y, sobre todo, al hombre que más contribuyó a llevar el tango, del bajo fondo en el que había nacido, a los salones de la aristocracia primero y un poco más tarde también a las veladas de la clase media y de los obreros con aspiraciones, los obreros no proletarios.



Baile de Carnaval en el Club Español

El Club Español realizará este año su tradicional baile de Carnaval. Tendrá lugar el lunes 1º de marzo en los salones de la entidad. Animarán esta reunión orquestas locales.

La historia del tango

BUENOS AIRES (Especial de José Gobello y Roberto Selles). — Según el censo de 1887, había entonces en Buenos Aires 243.000 varones y 190.000 mujeres. Aparentemente, quedaban 53.000 varones sin pareja, pero debían de ser más, porque el número de varones adultos superaba en una proporción todavía mayor al de mujeres adultas. Cinco años más tarde, según el censo de 1892, había 537.000 varones y 307.000 mujeres. La proporción se mantenía.

En 1909 los hombres sin pareja son casi 100.000, según el censo que mandó hacer el intendente Güiraldes. En 1913 Buenos Aires tenía ya 1.576.000 habitantes: 850.000 hombres y 726.000 mujeres: 124.000 varones sin pareja.

En esa desproporción —que ahora, con lenguaje a la moda, habría que llamar desnivel, o quizá desfasaje— hay que buscar una de las razones, quizá la principal, del auge de la prostitución. Esa actividad fue tan vasta y tan próspera que debió disponerse la prohibición de instalar más de un lenocinio por cuadra, pese a lo cual se camuflaban esas casas con denominaciones inofensivas para burlar la restricción. Algunos de esos antros han pasado a la mitología del tango; del tango de las décadas de 1890 y 1900.

Así se habla ahora de lo de María la Vasca, o lo de Laura, o de lo de Mamita como si hubieran sido sitios consagrados a la danza, cuando en realidad se rendía allí culto a Venus. ..Tal es la idea que se forma el lector de la historia del tango de los Bates que, por otra parte, es un libro fundamental. Y ni qué decir que quien lee el capítulo que Jorge Larroca dedica a María la Vasca en su historia del barrio de San Cristóbal no se forma una idea distinta.

Mucho más preciso, José Sebastian Tallon habla del clandestino de María la Vasca (Carlos Calvo y Jujuy) o el de Laura (Pueyrredón y Paraguay). El poeta de "Las torres de Nuremberg" se encarniza en la descripción de esos lugares. Dice que en lo de María la Vasca —mujer de un pesado de malas pulgas, por alias Carlos el Inglés— "los muchachos de cualquir clase social se reunían y bailaban con las mujeres de la casa, a treinta pesos la hora".

"Treinta pesos era entonces muchísimo dinero y la cifra da idea del linaje de gente que se congregaba allí: gente de dinero o que lo ganaba muy fácilmente. De lo de Laura dice Tallon que la clientela se componía de personajes selectos: bacanes, actores, comediógrafos, funcionarios, médicos, grandes propietarios, financieros; señores, en fin, que necesitaban ocultar sus aventuras. Había una sección vermut para jóvenes y horas especiales para viejos.

En lugares de esa laya —o en esos mismos lugares— nacieron los primeros tangos propiamente dichos: improvisados, por lo general, pero rápidamente pasados al pentagrama. Tangos surgidos de la inspiración fácil y feliz del moreno Mendizábal, del Pibe Ernesto, de Manuel Campoamor... ¿Los primeros?.

En realidad, nadie podría jurarlo. Digamos de los primeros, pero anteriores, de todos modos, a los tangos de Villoldo, a quien se empeñan, sin embargo, en llamar padre del tango. Muchas veces eran tangos con títulos de doble sentido, que fueron llevados a las partituras sin cambiárselos... ¡Como para que no los rechazaran en los hogares!

POR CIERRE
CIONES!

PALABRAS PERDIDAS

Magancés

En el capítulo IV del Viaje del Parnaso escribe don Miguel de Cervantes: "¿Dónde tenías, magancés, la vista/ Aguda de tu ingenio, que así ciego/ fuiste tan mentiroso coronista?". La Real Academia registra aún, con el significado 'traidor, dañino, avieso' el término magancés que no figura, sin embargo en el Diccionario de Autoridades. Don Francisco de Quevedo, en su romance **Cura una moza de Antón Martín la tela que mantuvo**, escribe: "Entre humores magancesés/ de maldita calidad,/ y dos viejas galalonas,/ fue puesta en captividad" Rodríguez Marín cita, a su vez, unos versos de la **Sátira en defensa del divino Dueñas**, compuesta en 1569 por Francisco Pacheco, en los que se lee: "¿Qué medra el mocellón, el gran Zambardo.../ Aunque escriba donaires el neciazo/ Contra su buen amigo el doctor Dueñas,/ a fuer de magancés y de bellaco?".

Puédense multiplicar las citas. En la segunda parte de **Las mocedades del Cid**, de Guillón de Castro, grita Arias, aludiendo a Bellido: "¡Ah, hijos! ¡Ah, zamoranos!/ Muera, muera el magancés./ Ligeros tiene los pies.../ ¡No se os vaya de las manos!". En la tercera jornada de **El marqués de Mantua**, escribe, asimismo, Lope de Vega: "¡Ah Galalón, vil bastardo,/ en efecto, Magancés..." Y en la primera jornada de **Las pobrezas de Reynaldos** el mismo Lope vuelve a la palabreja: "Ya muestra aquel de Magancés el miedo,/ hermano, al fin. de Galalón cobardo...". Y, un poco más adelante, en la misma jornada: "Liebre veloz de casta magancesca".

Magancés responde al nombre de Galalón de Maganza, personaje de los libros de caballería, por cuya traición murieron en Roncesvalles los doce Pares de Francia. Aquellos libros, que fueron tan leídos en la España del siglo XV como en la década de 1920 pudo haberlo sido en Buenos Aires **El alma que canta**, hicieron del susodicho Galalón una figura muy popular. Cervantes lo recuerda en el primer capítulo del **Quijote**, cuando al describir la manía caballeresca del hidalgo, dice: "Diera él por dar una mano de coces al traidor de Galalón, el ama que no tenía, y aún a su sobrina de añadidura".

Los romances y libros caballerescos pintan a este Galalón o Ganelón de Maganza como de carácter maligno, pérfido y embustero, amén de traidor. "Todo esto es fabuloso —acota don Julio Cejador— y hay quien dice que se ha confundido este nombre con el de otro Galalón o Ganelón o Wenilón, arzobispo de Sens, que vivió medio siglo después y fue acusado de grandes traiciones en el Concilio de Sanoviers en 859.

Pero, ficticio o real, el magancés pasó a ser el prototipo del traidor y, según anota Rodríguez Marín, "quedó en el vulgo andaluz por comparación corriente el ponderar las perversas intenciones con que procede algún sujeto: va con las de Galalón. "Entre tanto —dice también Rodríguez Marín—, en memoria de haber sido de Maganza el tal Galalón, los escritores, especialmente en el tono festivo, hicieron a magancés equivalente a traidor".. (JOSE GOBELLO).

PALABRAS PERDIDAS

Vidrieras

"Y el claro ventanaje en mil maneras, / de alegre luz y claras vidrieras", escribió Bernardo de Valbuena en *El Bernardo* (circa 1610). La **vidriera** es el bastidor con vidrios con que se cierran puertas y ventanas. En 1611 puntualizó Covarrubias: "Las vidrieras para tener luz, sin que el aire nos ofenda, fue invención antigua...". Esa **vidriera** —del latín vitroeum, objeto de vidrio, y éste de vitrum, vidrio— es lo que en francés se denomina vitrage. Pero los franceses tienen también la palabra vitrail (en plural, vitraux) para designar a las vidrieras formadas de tableros, como suelen ser las de las iglesias. Vitral —españolización de vitrail— circula en castellano, aunque extraoficialmente, porque la Real Academia no ha dado su exquatur. Recuérdese a Amado Nervo: "...murmuraba rezos tras de los vitrales..." (Serenidad). Pero también circula vitraux: "...los vitraux resplandecientes que coronaban la claraboya..." Manuel Mujica Látinez, **La casa**).

En la Argentina, y en otros países latinoamericanos, llamamos vidriera a lo que los españoles llaman escaparate; es decir, al hueco que en las fachadas de las tiendas, resguardado con cristales, sirve para colocar muestras de mercancías. Así, por ejemplo, en el famoso tango "Sur", de Homero Manzi y Aníbal Troilo: "Ya nunca me verás como me vieras, recostado en la vidriera, esperándote...".

Vidriera se llamó en español, y lo llamó Cervantes (cfr. El celoso extremeño) a lo que ahora llamamos vitrina (tomado del francés vitrine), puestos a la vista, con seguridad y sin deterioro, objetos de arte, productos naturales o artículos de comercio. "Nuestra vidriera —dice Angel Rosenblat— es conservación de un uso tradicional español".

Fueron los españoles quienes cambiaron **vidriera** por **escaparate**. Este era, en un principio, un mueblecito —una vitrina— destinado a guardar joyas u objetos de plata. Procedía de Flandes y su nombre era adaptación del neerlandés schaprade 'armario'. Escaparate se introduce en el español al comienzo del siglo XVIII y se lo encuentra también en don Miguel de Cervantes: "...tan bien puede llegar a la puerta del miserable en traje de sayal como n un escaparate de plata" (Trabajos de Persiles y Segismunda). Más claro aparece el sentido, empero, en el siguiente texto de El día de fiesta, de don Juan de Zabaleta: "En los rincones, escaparates que aprisionan infinidad de menudencias costosas".

"Sin duda, escaparate llegó a España, a fines del siglo XVI, en la época de la guerra de Flandes —dice Rosenblat— y es posible que en la misma época viniera directamente a América —es opinión de Corominas— como un mueble o armario de los barcos. Las palabras nuevas suelen ser invasoras. En España, escaparate sustituyó en el uso doméstico a la vidriera de lujo, con andenes, en que las señoras guardaban las joyas y dijes. Más tarde —seguramente en el siglo XVIII o XIX— se extendió a la armazón externa en que exhiben sus mercancías los establecimientos comerciales. En cambio, Venezuela conservó el valor tradicional de vidriera, tan asociado con vidrio, y mantuvo también el de escaparate". Lo que dice Resenblot con respecto a Venezuela es válido también para la Argentina. Queda claro, entonces, que la palabra vidriera designa mucho más castizamente que escaparate al lugar de los comercio en que se exhiben las mercaderías para que las vean los transeúntes.

(JOSE GOBELLO)

CONVERSANDO TANGOS

"La violeta"

BUENOS AIRES (Especial de José Gobello, para EL POPULAR) — Más de una vez se escucha preguntar, con tono de lamento o de reproche, por qué nuestros poetas no escriben letras de tango, o de canciones populares. Pero creo que no hay que lamentarse tanto, porque cuando las escriben les salen bastante mal.

Y no lo digo para denigrarlos, ya que me parece inevitable que no les salgan bien. La canción popular y, particularmente, las letras de tango no tienen mucho que ver con la poesía convencional. Creo que se trata de un género distinto y, para abordarlo, es necesario cierto estado deinocencia literaria, cierto grado de incultura, sin los cuales no es posible poner en las letras ese ingrediente de candor que les da sabor popular. Por supuesto, hay excepciones.

Una de ellas es la de María Luisa Carnelli, más conocida por Luis Mario, que se desdobló en dos personalidades: la de poeta y la de letrista. Otra excepción podría ser la de Manzi, pero en Manzi el letrista aniquiló al poeta, si es que en Manzi había existido un poeta previo al letrista, cosa de la que dudo.

También podrían mencionarse a Héctor Negro y a Osvaldo Rossler. Las letras de Negro, sin embargo, no son letras, sino panfletos. Y las de Rossler son poemas escritos para ser cantados.

El único poeta, gran poeta, altísimo poeta, que logró escribir una letra de tango propiamente dicha, una óptima letra (salvo la Carnelli, por supuesto), fue Nicolás Olivari.

Esa letra es la de La Violeta, que tiene música de Cátulo Castillo —en realidad, fue el producto de una apuesta que Nicolás le hizo a Cátulo—. La estrenó Roberto Maida, en radio Nacional, en 1929, o quizá en 1930, y en setiembre de ese último año —1930— la grabó Gardel.

Olivari fue, sin duda, el mayor poeta de Buenos Aires. No digo que Raúl González Tuñón, o Borges, o Marechal no sean poetas tan importantes como Olivari. Lo que digo es que ningún poeta expresó a Buenos Aires como lo hizo Nicolás. Sólo un hijo de gringos como él podía expresar a esta ciudad, gringa por donde la busquen.

Bernardo Ezequiel Koremblit, que le ha dedicado un libro, lo ha llamado poeta unicaule, es decir, de un solo tallo. A Koremblit le gusta usar palabras poco usadas.

Pero entre muchas observaciones felices, el ensayo de Koremblit incluye la siguiente: "Olivari es poeta y escritor de Buenos Aires y en serlo va toda una definición y una muy elocuente explicación de su léxico y su estilo".

Yo agregaría también de sus temas. Por supuesto, como no hay nada que nazca de un repollo, salvo otro repollo, la poética de Olivari tiene un antecedente que nunca he oído mencionar, pero que debe mencionarse: Emilio Lascano Tegui.

Lascano Tegui, que se hacía llamar el Vizconde, fue autor de la elegancia mientras se duerme" y de un libro de versos, La sombra de la empusa, editado en París en 1910. La antepenúltima parte de ese libro se titula La mala pata. El segundo libro de Nicolás se llamó La musa de la mala pata.

Pero en Lascano Tegui no hay sólo un antecedente del título en cuestión, sino también de ese cinismo poético, un poco a lo Francois Villon, que Olivari cultivó en toda su obra.

La violeta no tiene nada que ver con esa obra. Es cosa aparte. Cuando se puso a escribirla, por broma, de una sentada, Olivari se desprendió del poeta.

Consiguió, de ese modo, una letra impregnada del primitivo candor de las letras de tango que, si bien se mira, es el mismo candor de la vieja poesía española; del marqués de Santillana, de Berceo.

La historia del tango

BUENOS AIRES (Especial de José Gobello y Roberto Selles). — Angel Gregorio Villoldo —hemos dicho— fue algo más que un tanguista. Sería, quizás, el primer poeta del tango. Decimos "sería"; no decimos "es", no decimos "fue". Sería, podría serlo, según cómo se mire la cosa.

Es bien sabido que el tango nació sin letra, como que fue en su origen una manera de bailar y después mero baile.

Es de sospechar, empero, que la feligresía de las academias y los peringundines improvisaría, al compás de su música, letrillas procaces. Las letras de Villoldo no eran más inspiradas que aquellas improvisaciones, aunque —naturalmente— eran más limpias.

Por supuesto, Villoldo *también* cultivó el género picaresco, y ha quedado algún disco en el que canta letrillas picantes de su propia cosecha.

Lamentamos defraudar a nuestros jóvenes lectores; pero la pornografía en disco, que se expende ahora, entre otras cosas porque el dinero no tiene olor, nada tiene que ver con la famosa fractura generacional; ya la cultivaba Villoldo.

Desde luego, como tenía alma candorosa, don Angel pudo escribir la letra de La Morocha, que es un dechado de moral y buenas costumbres; pero, en general, las letrillas de Villoldo cantan al compadrito, y lo cantan en el momento en que el compadrito comienza a diplomarse de canfinflero, es decir, de proxeneta.

Ese mozo, el compadrito, no tenía más preocupaciones que la de divertirse y tirar el carro. En el lenguaje de los rufianes porteños tirar el carro significa vivir a expensas de las mujeres. La expresión traduce un modismo dialectal italiano, tirar il calese, que quiere decir 'hacer el rufián'; pero debe anotarse que en la antigua germanía española al dinero que las mujeres entregan a los rufianos se los llama cairo.

De allí sale el antiguo refrán español, quien non ha cairo, non ha donaire, que es lo mismo que decir 'lo único que nos hace simpáticos es la guita. Mas volvamos a don Angel Gregorio Villoldo Arroyo y a sus compadritos...

Villoldo hizo muchas cosas para vivir o para sobrevivir. No es del caso enumerarlas aquí, porque muchas veces han sido enumeradas ya. Sólo diremos que Villoldo tenía verdadero talento literario, y que en los diálogos en verso que escribió para algunas revistas mostró un ingenio capaz de ubicarlo entre los mejores costumbristas de su época, que los tuvo tan buenos como Fray Mocho y Santiago Dallegri.

Ese talento, empero, apenas se advierte en sus letras cantables; letras que se limitaron, no ya a retratar al compadrito, sino a halagarlo. Tienen gracia, están bien hechas; pero ni de lejos anticipan lo que sería más tarde el tango cantado.

Felizmente esas letras no agotan a Villoldo; inclusive, se agotan antes de que Villoldo muera. Villoldo murió en 1919 y para entonces se había difundido ya Mi noche triste página imperecedera con la que comienza el verdadero tango-canción.
Villoldo escribe entonces la letra de un tango al estilo de Contursi; pero sólo le sale un triste remedo. El tango se llama Pobre percanta y recuerda a Flor de Fango. Ya hablaremos de él.

La historia del tango

Por José Gobello y Roberto Selles

El tango "Pobre Percanta" de Villoldo, narra la historia de una muchacha que se entrega al placer, y si no se la ve morir, como el personaje de Vacarezza, en "la cama blanca y fría de un frío y blanco hospital", se prevé un desenlace parecido.

Dice Villoldo: "Sin amigos, sin menega, ni tener con qué morfar, hasta que hastiada de su vida desgraciada, a un hospicio o cementerio vaya con su cuerpo a dar". Pero hay que escuchar la primera parte: "Si no quieren ser, percantas, mujeres desgraciadas, no sean tan confiadas. Cuando un turro conta-muse le haga un batimiento, espiántelo al momento, si no quieren pasar vida mistonga y dolorida y su duro laburar o todo el vento que ganen los chomas les afanen pa írselo a farrear". Esta moralina final no condice con la inmoralidad intrínseca de muchos de los tangos de Villoldo.

Para entender las letras de Villoldo hay que ubicarlas en su contexto; en los lugares donde cantaba aquel artista. Esos eran lugares cuyo público estaba compuesto, preferentemente, por compadritos y malevos. Villoldo debía agradar a ese público, cuyo aplauso necesitaba.

No podía pensar en la posteridad porque tenía que vivir y comer. Y entances se dedicó a halagar a ese público en el que, quien no era canfinflero, lo debía a que el cuero no le daba para serlo.

La exaltación del canfinflero, del explotador de mujeres, distingue a una etapa bien definida de la literatura popular de Buenos Aires. Don Ernesto Quesada, en su libro "El criollismo en la literatura argentina" lo recuerda. Y recuerda también estos versos, de un tal J. Lópes Franco, titulados "Los canfinfleros o Los amantes del día":

Soy el mozo canfinflero/ que camina con finura/ y baila con quebradura/ cuando tiene que bailar,/ y al que miran los otarios/ con una envidia canina/ cuando me ven con la mina/ que la saco a pasear.

Y anota Quesada: "Es de ver con qué fruición se estremecen las robustas maritornes cuando oyen esos acentos populares; las puertas de calle se pueblan de la gente de servicio; los ojos chispean y, entre daros y tomares, todos acompañan a coro el tango de marras".

Un folletito, editado en 1906 por la casa Andrés Pérez y firmado con el seudónimo Juan de la Calle, se titula precisamente "El canfinflero". Allí se encuentra este retrato impagable:
Somos taitas con franqueza/ y en vestir, ¿quién nos iguala?/ Ni con mil trajes de chala/ que tiene el señor Cabezas:/ Pantalón a la francesa,/ chamberguito doble esfera/ que tiene el señor Maxera,/ el afamao sombrerero/ caminantes de becerro/ de Pitaluga —sonsera!—/.

HISTORIA DE TANGO

BUENOS AIRES (Especial de José Gobello y Roberto Selles). — No puede hablarse de las primeras décadas del tango sin mencionar los tangos de los sainetes. Nuestro género chico fue, como se sabe, imitación del género chico español y los sainetes que se estrenaban a fines del siglo pasado y comienzos del que corre eran los que se llamaban sainetes líricos; es decir, incluían cantables.

Así, Gabino el mayoral, de Enrique García Velloso, que es de 1898, tiene cantables de Eduardo García Lalanne —entre ellos, el tanguito No me vengas con paradas—; Los devotos, de Nemesio Trejo, que es del 1900, los tiene debidos a Francisco R. Máiquez; Fumadas, de Enrique Buttaro, que es de 1902, lleva música de Antonio Podestá; El debut de la piba, de Roberto L. Cayol de 1916, fue musicado por Arturo De Bassi, etc., Muchas de esas músicas se han perdido o, al menos, no están a mano.

Por ejemplo, la que Antonio Reynoso compuso para Los disfrazados, de Carlos Mauricio Pacheco, que fue repuesto en 1975 en una versión muy discutible, a la que con inspiración y coraje puso música Sebastián Piana.

Es de suponer que el bilbaíno Antonio Reynoso, el porteño Eduardo García Lalanne y el también porteño Arturo De Bassi son los más importantes músicos de sainete; aunque De Bassi compuso muchas otras cosas no destinadas al teatro.

El mayor de los tres era García Lalanne, que había nacido en 1865, había debutado con una ópera, La gitanilla, en el teatro Onrubia, en 1890, y se estrenó en el sainete con Ensalada criolla, de Enrique de María.

En orden de edad seguía Antonio Reynoso, que era de 1869, y después de haber sido primer violín de la Opera de Madrid, llegó a Buenos Aires en 1890 y triunfó aquí en 1897, cuando compuso la música de lla, de Ezequiel Soria.
la zarzuela Justicia Crio

El año en que llegó Reynoso nacía Arturo De Bassi. Precisamente, De Bassi se inició de chiquilín, en 1905, en la orquesta que Reynoso dirigía en el Apolo, con la compañía de los Podestá.

Ocho años más tarde escribía ya su primera música de sainete, la de La cantina, de Alberto Novión. Más tarde escribiría, entre otras muchas, la de El caburé, de Gayol, con el tanguito famoso: "Me llaman el caburé, porque soy, un tipo que me hago temer, donde voy...". Pero su primer tango es de 1903. Se tituló Ma qui fu.

De Bassi es uno de los grandes tanguistas de la primera década, no tanto por lo numeroso de su obra, sino por cuatro o cinco títulos que, si cuando aparecieron hicieron furor, al cabo de setenta años no han perdido vigencia. Por ejemplo, El incendio, de 1905, que es el segundo de sus tangos, estrenado en el Pabellón de las Rosas; Auxilio y, sobre todo, La catrera. De La catrera cuentan los Bates que fue presentado a un concurso del diario Ultima Hora, y no obtuvo ningún premio. De Bassi lo editó entonces con una leyenda que decía: "Este tango no fue premiado en el concurso de "Ultima Hora". Tuvo un gran éxito y aún hoy hay quienes consideran que es el mejor tango de todos los tiempos. En este tipo de apreciaciones tienen mucho que ver, por supuesto, no sólo los gustos personales, sino también lo que, por diversas circunstancias, a veces anecdóticas, un tango o una canción dicen a la sensibilidad de cada uno; pero es indudable que La catrera sigue siendo un gran tango.

LA CATRERA

De Villa A. Fortabat

CENTRO DE EGRESADOS DE LA ESC. Nº 12

VILLA ALFREDO FORTABAT (C). — El Centro de Egresados de la Escuela Nº 12 "María Curié" renovó recientemente su comisión directiva. La misma ha quedado integrada de la siguiente forma: presidente, Carlos Miràcola; vicepresidente, Carlos López; secretaria, Graciela Cabrera; secretaria de actas, Mónica Lucic; tesorera, Susana Leal; vocales titulares: Marta Krell; Stella Krell; Adriana Mata; vocales suplentes: Mabel del Valle; Walter Gentile; Vi-

Olava

HISTORIA DEL TANGO

POR JOSE GOBELLO

Arturo De Bassi, compuso sus grandes tangos en la adolescencia, casi en la pubertad. Nadie, empero, debería sorprenderse, porque entonces todos los músicos populares eran muy precoces. Por otra parte, De Bassi había sido, de niño, clarinetista de la banda infantil del asilo Falcón, que dirigía su padre Cayetano De Bassi.

A partir de 1926, cuando Roberto Cayol lo llevó a dirigir la orquesta del Maipo, De Bassi fue abandonando paulatinamente la música para dedicarse al teatro. Pero cabe agregar aún que, hacia 1915, después de El caburé y El debut de la piba, compuso tonadas y cantables para Lola Membrives, que en 1914 se había convertido en cupletista, después de haber sido brillante tiple de zarzuela. Entre esos cantables hay uno titulado Rosita la chacarera, que debió ser famoso porque, por aquel tiempo, cuando Rosita Quiroga se encontró por primera vez con Carlos Gardel, cosa que ocurrió en Bahía Blanca, el ya famoso cantor le dijo: "Así que usted es Rosita la chacarera".

Si uno tuviera que establecer cuál ha sido el tanguista más representativo de la segunda década del siglo, confrontaría dificultades nada despreciables. Creemos que fue Pascual Contursi; pero Contursi no es sólo el tanguista más representativo de la década 1911/1920; Contursi es un hito que divide en dos la historia del tango. Prescindamos de él por ahora. Todavía estamos hablando de baile; todavía Contursi no ha llevado el tango "de los pies a la boca". Y hablando del tango baile la duda se plantea entre Roberto Firpo y Eduardo Arolas. Cada uno podrá escoger a piacere. Nosotros nos quedamos con Firpo. ¿Por qué?. ¿Por mera cuestión de gustos?. No, quizá se trate de una cuestión de justicia. Alguno podrá sugerir, todavía, que el más representativo fue el uruguayo Matos Rodríguez, que en esa década, ideó el ma del tango La cumparsita. Pero ya se sabe que a La cumparsita la redondeó Firpo.

Decimos que Firpo y no Arolas porque la obra de Firpo es más numerosa y más renovadora. Cuando dijimos que Vicente Greco fue la figura más representativa de la década de 1910 —aunque su gran tango, Rodríguez Peña, data de 1911, puntualizamos que había institucionalizado el bandoneón; que definitivamente había constituido al bandoneón en el instrumento del tango. No fue el primero que lo tañó, ni mucho menos; pero lo encajó en el esquema, en el organigrama de la típica. Lo mismo hizo Firpo con el piano. De un instrumento que le servía a él mismo para tocar la música romántica en boga, hizo un instrumento fundamental del tango. Y decimos fundamental porque no hay orquesta tipcia que no suene como apoyándose en el piano, como descansando sobre él.

Firpo fue discípulo de Bevilacqua, y si hay que creerle a Canaro, fue el primero que juntó el piano con el bandoneón, cosa que hizo en La Boca, desplazando al clarinete, que era un instrumento propio de aquel barrio cuasi-italiano. También fue el primero en acercar el tango al centro, cuando tocó en el bar Iglesias, de la calle Corrientes, frente a lo que es hoy el Teatro Libertador General San Martín. Esto ocurrió en el año 1913 y, en realidad, la cabeza del trío que tocaba allí era un bandoneonista, el tano Genaro. Lo que importa decir es que, por entonces, la empresa del Armenonville decidió contratar una orquesta típica y, en lugar de llevarse a la cabeza del conjunto, se inclinó por el pianista. Un jovencito llamado Juan Carlos Cobián fue entonces a reemplazar a Firpo junto al Tano. Y Firpo contrató a Arolas y a Tito Rocatagliatta para formar su primera orquesta. Cuando Gardel y Razzano se presentaron en el Armenonville como cantores nacionales, Firpo estaba tocando allí.



La historia del tango

BUENOS AIRES (Especial de José Gobello y Roberto Selles) — La década 1901 - 1910 es tan rica en tanguistas de mérito y de renombre que no se hace fácil elegir a uno que la simbolice. La tentación es la de elegirlo a Villoldo; pero Villoldo es algo más que un tanguista y de él hay que hablar por separado. Mejor será elegir a Vicente Greco quien, al finalizar esa década —o, mejor dicho, al comenzar la siguiente, en 1911— formó la primera orquesta típica.

Greco nació el 3 de febrero de 1888 en un conventillo de la calle Sarandí, entre Constitución y Cochabamba, precisamente en el conventillo El Sarandí, y de muchachito tañía su bandoneón en lugares turbios. Ya hemos visto que la actuación de menores en lugares dudosos era corriente, según la nota del jefe de Policía, doctor Beazley, al ministro del Interior, algunos de cuyos párrafos hemos reproducido oportunamente.

Antes de entregarse al bandoneón había intentado tocar la guitarra. Pero Vicente Greco importa porque fue de los primeros que descubrieron e impusieron el bandoneón como instrumento del tango. Se dice que le enseñó a tocarlo el negro Sebastián Ramos Mejía, una de las figuras mitológicas del tango y del fueye.

José Sebastián Tallon, que fue íntimo amigo de sus hermanos, dice de Greco: "Nada de aparcero de los hampones; hombre de probidad y músico de linaje popular transparente, gustó la dicha inmensa de ser amigo íntimo de Evaristo Carriego.

Con igual emoción fraterna vivió cerca de Florencio Sánchez y de Carlos Mauricio Pacheco, y visitaba el café de Los Inmortales".

A Carlos Mauricio Pacheco, nuestro mayor sainetero, dedicó precisamente Greco su tango **Pachequito**. Más adelante nuestro hombre se vinculó a la alta sociedad, a la high-life (como se decía entonces), y cuando el tango ingresó a los salones —conducido, podríamos decir, por el barón Antonio De Marchi, de quien ya hablaremos—, Greco tuvo ocasión de tocarlo en la residencia de don Lucio V. López, hijo del autor de **La Gran Aldea**.

La trayectoria de Vicente Greco reproduce la trayectoria del tango: los clandestinos, los cafés, los salones aristocráticos. Pero Greco es, a nuestro entender, el mejor representante de la década de 1900 no sólo porque fue un gran intérprete —aunque las grabaciones que dejó hagan dudar a los entendidos acerca de sus verdaderas aptitudes— y un autor muy inspirado, que dejó una docena de tangos para siempre, sino porque fue un innovador.

Fue él quien introdujo el piano como instrumento de la orquesta típica y fue él quien, en realidad, dio el esquema básico de la orquesta de tangos: dos bandoneones, dos violines, un piano (alternando por entonces con la guitarra) y una flauta.

Luego, Francisco Canaro, que había sido violinista de aquella primera típica, inaugurada en 1911, reemplazaría la flauta por el contrabajo.

Miguel A. Robles

Otro con proyectos carnavaleros, es don Miguel Angel Robles. Robles tuvo extraordinaria actuación en el riojano Festival de la Chaya donde, según cuenta, la reunión culminó con un formidable despliegue harinero. "Yo y los músicos —dice Miguel Angel— quedamos tan enharinados, que si se hubiera podido juntar toda esa harina, habría para amasar pan para tres días para todo Buenos Aires. Pero ¡qué lindo es cuando la gente se divierte y canta sanamente, aunque luego en tintorería se gaste un capital!".

Aparte de eso Robles tiene comprometidas actuaciones en los festejos de Momo en Rosario, La Pampa y Buenos Aires. Y luego en Bariloche, Comodoro Rivadavia, Puerto Madryn y probablemente Ushuaia. Como se ve, el creador de "Sin ti no valgo nada", es algo más de lo que él mismo quiere reconocer.

La historia del tango

BUENOS AIRES (Especial de José Gobello y Roberto Selles, para EL POPULAR).— Dijimos que a aquella manera de bailar imitativa de la coreografía del candombe en un principio se la llamó milonga y luego tango. Adviértase que en 1872 José Hernández escribe: "a ver la milonga jui" ("El gaucho Martín Fierro", I, v. 1142) y no "a ver el tango", como dirían seguramente los negros refiriéndose a sus lugares de baile.

Es posible que la antigua popularidad del tango de los negros y la nueva del tango andaluz hagan que uno y otro se adapten a la danza de la milonga, hasta pasar a formar una nueva danza, denominada tango.

La palabra milonga habría quedado entonces reservada para los cantables. Los compadritos no tomaron de los negros otra cosa que la danza, que adaptaron a la música de la milonga, de la polca, de la mazurca, etc.

Consideramos de importancia el siguiente dato que tiene que ver con la voz tango como reemplazante de milonga. Hacia 1880 comienza a popularizarse en Buenos Aires el tango andaluz y en 1882 la revista "La Ilustración Argentina" (Nº 33, del 30 nvbre. 1882, pág. 395) reproduce un grabado que responde al epígrafe "TANGO" y que representa a una pareja de negros bailando sueltos (no a compadritos bailando enlazados).

En síntesis, las cosas pudieron ocurrir del siguiente modo: la guajira flamenca aportó su melodía para la formación de la milonga; la habanera, su ritmo; el tango negro, su danza.

Luego esa milonga, ya transformada por la triple influencia que apuntamos, pasa a denominarse tango, por influencia del tango negro y del tango andaluz.

Para entonces, el tango andaluz aporta al nuevo tango formado en Buenos Aires melodía y letra.

Pero, ¿de dónde sale esa palabra tango? Con el significado de 'baile de negros' circula en Buenos Aires por lo menos desde el comienzo del siglo pasado. El estudioso Ricardo Rodríguez Molas estableció que, ya en 1802, los negros tenían en Buenos Aires una casa y sitio de tango, que es como decir una casa y sitio de baile.

Con el mismo significado 'baile de negros' y 'lugar donde bailan los negros', la palabra tango aparece en muchos otros documentos del siglo pasado. Agreguemos que en 1836 Esteban Pichardo recogió ese vocable en su Diccionario Provinical de Voces Cubanas, con la siguiente definición: "Reunión de negros bozales para bailar al són de sus tambores y atabales".

Al parecer, la voz tango apareció por primera vez en la Isla de Hierro, como nombre de una danza. La Isla de Sierro pertenece al archipiélago de las Canarias que, como todo el mundo sabe, están próximas a la costa africana, frente a Marruecos y al Sahara español.

Pero ahondemos más en el origen del vocable. Hipótesis hay muchas y bien podemos aventurar una más.

Ante todo, no creemos que tango sea una deformación de la palabra tambor, como sostienen algunos lingüistas. Ellos se fundan en que a los lugares donde bailaban los negros también se les llamó tambos, que suponen deformación de tambor.

Lo cierto es que tambo es una palabra quechua, muy difundida desde siempre, y mucha gente confundió tango —palabra negra que le era desconocida— con tambo —palabra aborigen que le era familiar—. Confusiones de este linaje son frecuentes en el habla popular.

Homenaje a Aníbal Troilo

Al cumplirse el primer año de la muerte de Aníbal Troilo, Nelly Magide, nos ha hecho llegar esta nota.

"Te veo desde la ventana de la vida. Como si no quisieras despegarte de tus costumbres. Estás allí, sentado en el café de la eternidad, mientras tus manos acarician pentagramas sobre la mesa de un sueño de eternidad.

Me sitúo tras el nítido cristal del recuerdo y te veo como ayer transitando entre nubes por las veredas de ese Buenos Aires tan tuyo, y por qué no, invitando al ya, tu inseparable compañero, el barba Manzi, a engendrar esos versos, que eran para tu música, lo que un padre para un hijo o viceversa. Así de perfecta era esa unión, entre vos, el músico y Manzi el poeta.

No entiendo por qué digo era. En realidad, es... antes, ahora, después.

La vida se prolonga indefinidamente a través de, las obras. El espíritu prevalece ante la muerte o el misterio de ella. Las obras buenas son en definitiva el espíritu inmortal de su creador. Dame una razón mejor para ser lo que eres, nuestro único y querido Troilo.

Hoy como mañana. A través de tu herencia, (inolvidables creaciones) y el sonido inconfundible de tu "fueye"; emoción, sensibilidad y ese fraseo inconfundible, veré siempre pasear tu sonrisa de niño por el barrio sur que tanto amaste.

El barrio que me enseñaste a conocer. ¿Te acordás...? El del terraplén, la esquina, Pompeya, "Juana la rubia", que aún sigue transmitiéndonos todo ese color y calor de Buenos Aires.

Sin duda alguna. Aunque transcurran los años, el barrio de tango de tu niñez feliz, lo será también un poco mío, como lo es tu genio y figura, más allá del límite de la existencia. La fórmula del siempre... está en una de tus obras de antología con letra de Homero... "Barrio de tango, luna y misterio, desde el recuerdo te vuelvo a ver". Así es, Pichuco, desde el recuerdo también nosotros, siempre te volveremos a ver".

La historia del tango

Dos eruditos en el tema (tango, lenguaje popular, lunfardo, son temas sobre los que ha transitado largamente la sapiencia de nuestro colaborador José Gobello) son los autores de esta nota que alude a una realidad cultural apasionante y controvertida: el tango. Suscriben esta colaboración para EL POPULAR, José Gobello y Roberto Selles.

Quedó visto que, según el Viejo Tanguero, el tango comenzó cuando los compadritos llevaron la manera de bailar el candombe a los peringundines donde se bailaba la milonga. Y bien. Es cierto que la milonga se bailaba ya a comienzos de la década de 1880. Don Ventura R. Lynch, en su Cancionero bonaerense, que es de 1883, dice: "En los contornos de la ciudad está hoy tan generalizada, que hoy la milonga es una pieza obligada en todos los bailecitos de medio pelo, que ora se oye en las guitarras, los acordeones, un papel con peine y en los musiqueros ambulantes de flauta, arpa y violín. También es ya del dominio de los organistas que la han arreglado y la hacen oir con aire de danza habanera. Esta la bailan también en los casinos de baja estofa de los mercados del 11 de Setiembre y Constitución, como en los bailables y velorios de los carreritos, soldadesca y compadraje".

El compadrito introduce entonces el modo de bailar el candombe en esos lugares donde se baila milonga; es decir, comienza a bailar la milonga a la manera del candombe. De ese modo de bailar la milonga habría nacido el baile del tango. El tango no habría sido entonces en su origen, sino una africanización de la milonga... De la milonga, que ya era africana. Pero, entendámonos: era africana en cuanto al nombre, y quizá también en cuanto a su coreografía porque, originariamente, su melodía era la misma de la guajira flamenca, si bien el ritmo alterno de ésta (6/8-3/4), de difícil ejecución, fue reemplazado por el de la habanera (2/4).

De la milonga hay mucho que hablar, y algo diremos aquí. Por lo pronto, que existen dos tipos de milonga: la cantable y la bailable. Por cierto, no hay acuerdo acerca de cuál de ellas fue anterior a la otra. Vicente Gesualdo, en su Historia de la música en la Argentina, dice: "Después de 1860 la milonga adquiere coreografía resultando entonces dos géneros de milonga: la más antigua que correspondía a la milonga cantada y la más moderna a la milonga danzada que también se canta, aunque puede ser sólo instrumental. Sin embargo, según afirmación de Nemesio Trejo, habría sido Gabino Ezeiza quien remplazó la antigua cifra por la milonga en el canto payadoril. Esto habría ocurrido en un contrapunto sostenido por Gabino contra el mismo Trejo en 1884 y eso haría suponer que sólo en 1884 se originó la milonga cantable, con lo cual quedaría dicho que la bailable era anterior.

Avancemos, sin embargo, un poco más. La milonga cantada por Gabino Ezeiza estaba formada por cuartetas, según las payadas que de él se conservan gracias a próvidas versiones taquigráficas, en tanto que las coplas primitivas eran décimas, al igual que las guajiras de las que derivan. Y esta circunstancia apoya la teoría de Gesualdo, ya que entre la décima tomada de la guajira y la cuarteta payadoresca debió mediar un proceso de folklorización que, sin duda, necesitó de años. Por lo demás, todo indica que antes de la payada Gabino vs. Trejo ya se improvisaba por milonga. Linch recogió una payada por milonga y la publicó en su Cancionero, que ya hemos citado y que es de 1883; es decir, anterior un año a la payada citada por el sainetero, payador, periodista y hombre de gran ingenio que fue Nemesio Trejo.

Otros estudiosos han de terciar en esta polémica sobre si fue primero la milonga cantable o la bailable. Ya se los oirá.

"FILIBERTO - LA BOCA - EL TANGO"

Un prólogo en carpeta

BUENOS AIRES (Especial para SIC por Antonio J. Bucich) — Este es el texto de un Prólogo a mi libro: "Juan de Dios Filiberto: La Boca - El Tango", que quedó en carpeta; esto es: que no se publicó. El libro, como se recordará —se editó en 1967—. Me refiero, entonces, exclusivamente al Prólogo. Decía en esas páginas inéditas:

"Estas páginas: ¿pueden necesitar una justificación?. No nos hemos especializado en estudios musicólogos. No pretendemos erigirnos en tangólogos. No hay aquí una indagación técnica. Somos, sencillamente, ávidos estudiosos. Para decirlo con menos pretensión aún: curiosos que asoman a un tiempo ido y quieren descubrir en él indicios de costumbres, modalidades, hábitos y cosas de la gente que fue. Algo así —distancias sean guardadas— como eso que hizo, en más vasto panorama, aquel admirable Fustel de Coulanges con el mundo romano, o Juan Agustín García con los gérmenes de nuestra sociabilidad.

"Hemos ido en pos de Juan de Dios Filiberto por los caminos boquenses. Y en estos caminos nos hemos encontrado con el tango. Porque para llegar a Filiberto, el hombre, necesariamente teníamos que transitar por ahí. En este medio ribereño del cual nunca se alejó permanentemente. Por eso hemos hallado en él y en su humanísima dimensión un reflejo auténtico del barrio marinero, proletario y artístico frente a un Buenos Aires que se empeña en uniformarse urbanísticamente. Por conservar La Boca su originalidad —que es mucho más y algo muy distinto del pintorequismo de que quieren embadurnarla los entes dados a su explotación meramente artificial —léase turística— es que puede brindar a la historia de las vitalidades fértiles existencias como ésta que venimos a evocar en páginas que quieren ser la reconstrucción de un trayecto realizado a lo largo de décadas boquenses que comienzan en los últimos años del siglo XIX y vienen a esfumarse en la alborotadora dinámica, invasora e impetuosa, de nuestra contemporaneidad.

"No se hace aquí sino el trazo esencial. Pero algo, sí, se intenta establecer: el nexo entre el personaje —Filiberto— y el ambiente —La Boca—, y una pasión: —El Tango—. Ese —y no otro— es el sentido del presente ensayo, al que se acompaña el acopio de las informaciones y noticias que se han hallado para mejor configurar las tres expresiones en el transcurso de estas búsquedas conducidas a un solo objeto determinar la fiel contextura de este ser. De este se que supo de las leyes lisonjas de la felicidad y de lo veraces y envolventes in fortunios. Y de este pueblo —La Boca del Riachuelo, la Vuelta de Rocha, la ribera los callejones, el camino viejo, el camino nuevo. Todo, en fin, cuanto hace a esta fortaleza anímica tan impregnada de olores marinos y de humos febriles en la cual nació en 1885 y murió en 1964.

Al modo de la aceptación de Julio Erabat, queremos todavía decir que una vida puede ser captada "en cuatro o cinco episodios fundamentales que nos la definen para siempre". Este concepto de la **biografía** lo habíamos aplicado antes a otros libros nuestros. Y este mismo concepto hemos procurado aplicarlo en el presente trabajo.

7/5/70

las naciones desarrolladas. ... lonso.

BORGES Y EL TANGO

BUENOS AIRES (Especial por José Gobello). — Borges ha vuelto a hablar del tango, esta vez en Washington. Como siempre, sus declaraciones tienen un fondo de verdad, envuelto en una retórica que, según dijo el mismo Borges, no hace mucho, a un periodista de La Voz del Interior, procura asustar al lector.

Lo que Borges ha dicho ahora del tango es lo siguiente: "En 1898 nació un baile en los lupanares al cual llamaban tango. Ninguna mujer se atrevía a bailarlo, sabiendo cuál era su origen. El baile era muy lascivo, una especie de parodia del acto de amor. La música muy obscena, la letra también. Lo bailaban sólo los hombres en las veredas del arrabal, hasta que un día, no sé cómo, llegó a París y por el mero hecho de que París lo aceptó, se hizo respetable en la Argentina".

Veamos cuánto hay de verdad en estas declaraciones. El tango no nació en 1898. Comenzó a formarse en la década de 1880; pero hacia 1898 compusieron sus primeros tangos los músicos letrados, como Mendizábal. "Ninguna mujer se atrevía a bailarlo", dijo Borges. Debió agregar "decente". En las academias y casinos lo bailaban mujeres, cuyos apelativos ha conservado la crónica. "Era muy lascivo...". Efectivamente: el tango fue, en un comienzo, un modo lascivo de bailar la polca, la mazurca, las cuadrillas, la milonga. "La música era obscena, la letra también...". De la letra, no cabe duda. En cuanto a la música, no sé cómo una música puede ser obscena. El obsceno era el baile.

Y sigue Borges: "Lo bailaban sólo los hombres en las veredas del arrabal". Esto es una anfibología. Debió decir: "En las veredas del arrabal, sólo lo bailaban los hombres". Cuando el organito llevaba al arrabal las melodías nacidas en las academias y peringundines, los compadritos no resistían la tentación de bailar al ritmo de esa música. Las mujeres no lo hacían, porque no sabían bailar eso. Por eso, los compadritos formaban pareja entre sí. Pero las mujeres miraban con agrado las piruetas de los mozos.

Luego, lo de París. El tango no llegó del cielo a París. Ocurre que los niños bien, que se mezclaban con el compadraje en las academias, llevaron el tango a sus garconnieres.

Eso está documentado. Vaya una prueba: en el drama El derrumbe, de Vicente Martínez Cuitiño, estrenado en 1909, se muestra en escena una garconniere en la que niños bien y cocotas bailaban al compás de La Morocha. Fueron los niños bien quienes llevaron el tango a París, y lo impusieron en la high life con la que alternaban. Esto ocurrió hacia 1911 ó 1912.

En 1913 el tango hacía furor en Europa; las autoridades eclesiásticas lo sometían a una feroz embestida y el poeta Jean Richepin lo llevaba al Instituto de Francia. Ese mismo año —1913— comenzaron a llegar a París los profesores argentinos de tangó: un centenar debió de haber viajado y, entre ellos, Juan Carlos Herrera, Francisco Ducasse, Enrique Saborido.

Triunfante en París, el tango encontró un desinteresado manager en Buenos Aires, el barón Antonio M. de Marchi, yerno del general Roca (se había casado con su hija María, que aún vive).

De Marchi organizó los famosos concursos del Palace Theatro y en 1914, el célebre baile del Palais de Glace.

Entonces la aristocracia comenzó a bailar el tango en sus salones. Greco, Pacho, Canaro comenzaron a frecuentar las residencias del barrio norte.

Y, una vez aceptado por la aristocracia, la clase media lo aceptó también. Esto ocurrió hacia 1916, año en que comenzó a bailarse el tango en las veladas danzantes concurridas por familias modestas...

El itinerario del tango reconoce, pues, las siguientes etapas: academias, garconnieres, París, salones de la aristocracia, veladas de la clase media, casas de familias modestas.

---

de estos avisos publicitarios. He aquí una medida beneficiosa que contaría con la aprobación de muchos padres agradecidos. ¿Tendrán en mente los directivos de la TV argentina estas recomendaciones?.

Y HACHAZO !..

Alberto Marino: la voz de oro del tango

BUENOS AIRES (Especial) — Alberto Marino nació en Italia, pero es un accidente puramente geográfico. Cuando tenía tres años sus padres llegaron a la Argentina y se radicaron en la punta noroeste del territorio, en la provincia de Salta. A los doce años está en la Capital Federal, donde culmina sus estudios y comienza a gustar del canto al actuar en el coro de la iglesia de San Francisco. Tres años más tarde ya está estudiando canto seriamente con el maestro Eduardo Bonessi (autor además de tangos famosos como "Desvelo", "Matala" y otros). José Razzano —el del dúo Gardel - Razzano — lo escucha un día y su juicio es simple y directo: "Vos pibe, tenés que cantar tangos". Y allí quedó sellado el destino de Alberto Marino con la música ciudadana. Tal vez ya lo estaba queriendo inconcientemente y el consejo obró a manera de incentivo.

Tenía solamente 17 años —recuerda Marino— cuando debutó con una orquesta que dirigía Emilio Balcarce y que luego quedó al mando de Emilio Orlando. Una noche en el "Palermo Palace" el público insistió en que yo cantara con Aníbal Troilo que también actuaba allí esa noche. Fue algo premonitorio, una especie de debut extraoficial. Hicimos juntos "Pa' que bailen los muchachos" y "Mi noche triste". El salón estalló en ovaciones. Yo estaba enloquecido. Haber cantado nada menos que con Troilo cuyo vocalista era en ese entonces Francisco Fiorentino... Pocas semanas después en uno de los pasillos de Radio El Mundo, Fiorentino se me acercó y me propuso incorporarme a la orquesta de "Pichuco". En ese entonces las orquestas más famosas, más importantes tenían dos vocalistas. Yo creí al comienzo que se trataba de una broma. Pero la proposición era muy seria. Lo que ocurrió fue que Troilo salió en gira y el tiempo pasaba sin que se concretara nada. Entonces me llamó Rodolfo Biaggi, otro director de primera línea apodado popularmente "manos brujas" por su virtuosismo pianístico y comencé a ensayar con él. Ya tenía fecha para el debut, cuando me viene a ver el representante de Troilo y me dice que desde Mar del Plata recibió un llamado telefónico: Aníbal Troilo se había decidido por fin. Y yo con un contrato ya firmado para trabajar con Biaggi...

El final de esta anécdota es previsible. Marino se entrevistó con Biaggi. Y le habló y le habló, hasta que al final "manos brujas" pidió el contrato, lo rompió.

Después de muchos ensayos —continúa evocando Marino— el 1º de abril de 1942 grabé mi primer disco con Troilo, "Tango y copas" y unos días más tarde hice mi primera aparición pública en cabaret "Tibidabo" con la milonga "Ropa blanca". Desde 1942 hasta 1946 estuve en ese conjunto. Fue para ese entonces que Alfredo Gobbi, otra de las figuras consulares de la música típica me bautizó como "La voz de oro del tango". Cada vez que lo recuerdo me emociono...

Del trabajo conjunto de Alberto Marino con Aníbal Troilo quedan versiones inolvidables como "Venganza", "La luz de un fósforo", "Farolito de papel", "Soledad la de Barracas", "Tres amigos", "Tomo y obligo", "Garras", "Torrente". Pero dejemos que el mismo Alberto Marino vaya desgranando sus recuerdos.

Acaso la obra más perfecta haya sido "Tal vez será su voz" el tango de Demare, pero la composición que a mi siempre más me llegó fue el tango "Uno".

LA HISTORIA DEL TANGO

(Por José Gobello y Raúl Selles). — Para entonces —primera década— el tango suena en las bandas y rondallas que tocan música para el pueblo en las glorietas y en las plazas. Y suena, por supuesto, en las famosas Carpas de la Recoleta. Desde que los Bates recordaron que Villoldo actuó en aquellas kermeses, ellas han quedado incorporadas a la historia del tango o, por lo menos, a su geografía. ¿Qué eran esas Carpas? Precisamente, lo que ahora llamamos kermeses.

Quien ha dejado de ellas una descripción impagable es Carlos María Ocantos, en su novela **Promisión**, que es de 1914. A Ocantos se lo lee poco, y sin embargo sus novelas constituyen un documento imprescindible de la evolución de nuestra sociedad. Pero dejémoslo a Ocantos, cuyo mayor defecto fue escribir sobre la Argentina en un español que no suena a argentino. Y vamos a su descripción de las Carpas.

Dice Ocantos: "En el tiempo a que me refiero, no muy lejano por cierto, al promediar octubre, que es cuando la Iglesia señala la fiesta de la Virgen en su advocación del Pilar y la primavera austral desata yemas y capullos, templa la atmósfera y aviva la sangre, la cuesta citada (la bajada de la Recoleta) se cubría de tiendas o carpas de campaña, adornadas de ramajes y banderolas azules y blancas, rojas y amarillas, donde las tías Javieras de dudosa autenticidad, organilleros, falsas gitanas, farsantes y la cáfila de gente moza y alegre, en las freidurías al aire libre, en las tabernas y en los bailes improvisados, mercaban, robaban, reñían unos y gozaban todos...".

La descripción continúa, pero vayamos a lo que más importa: "Chilla la gaita, solloza la guitarra, cascabelea la pandereta, y gallegos, astures, andaluces y aragoneses bailan a rabiar jotas, peteneras y fandangos, hasta caer rendidos al amanecer: pintoresca mescolanza a que no falta la nota criolla, delicioso alarde de confraternidad, el pericón o la milonga, que al compás del organillo ensayan algunas parejas con mucho quebrar de caderas, apretar de cinturas y arrastrar de pies".

Como se ve, Ocantos no incluye al tango entre los bailes danzados allá, al compás del organillo... ¡Pero es que esa milonga que Ocantos vio bailar no era sino el tango! Quienes bailaban eran los compadritos; pero no lo eran, seguramente, quienes miraban bailarlo. Estos no siempre distinguirían un tango de una milonga.

A los comienzos de la década que nos ocupa —la primera del siglo—, si no a fines de la anterior, corresponden algunos tangos que circularon como bienes mostrencos, hasta que alguien se apropió de ellos. El más famoso es, sin duda, **Bartolo**, que firmó el señor Francisco Arturo Hargreaves. Este Hargreaves era un músico con toda la barba, como que fue el autor de la primera ópera escrita por un argentino, **La gatta bianca**, estrenada primero en Florencia y más tarde en el teatro de la Victoria, en 1877.

No es del caso recordar aquí la obra total de Hargreaves, que es muy numerosa. De todos modos, parece indudable que **Bartolo** está inspirado en el primer compás de **Andate a la Recoleta**. La primera parte de **Bartolo**, con su correspondiente copla anónima ("Bartolo tenía una flauta/ con un aujerito solo/ y la madre le decía/ Tocá la flauta, Bartolo") llegó a folklorizarse y es entonada en varios países de América. Y también pasó a integrar el repertorio infantil, formando parte del tipo de melodías denominadas cantos de nunca acabar.

LA HISTORIA DEL TANGO

POR JOSE GOBELLO Y ROBERTO SELLES.

El mundo de los rufianes, del que Robert Lehmann Nitsche dejó tantos testimonios en su libro El Plata Folklore, es el que reflejan, en términos generales, los tangos de Villoldo. Por supuesto, todos sabemos que es también ése el mundo que reflejan los tangos de Pascual Contursi y, si no lo supiéramos, nos lo estaría advirtiendo José Sebastián Tallon.

Pero los sentimientos expresados por Contursi —la saudade, la nostalgia, el amor perdido— podían darse también fuera de ese mundo. Los que cantó Villoldo, no. Y allí estriba la diferencia. Por eso, los tangos de Contursi se cantarán siempre y siempre despertarán algún eco, alguna resonancia en las almas sensibles. En cambio, las letras de Villoldo murieron con el compadrito.

Algún mérito tendrán, sin embargo, aquellas letrillas. Y bien, ese mérito consiste en que, además de ser muy graciosas, describen estupendamente al tango de fines de la década del 90 y comienzos de la del 900. Constituyen un inexcusable testimonio de la alegría de tanguear; del espíritu deportivo con que el compadrito encaraba el tango: "Así podremos ver cuál es más taura/ a la voz de aura/ para bailar./ Moviendo nuestros cuerpos cual resortes/, dos o tres cortes/ vamos a dar". Este desafío corresponde al tango El criollo más criollo.

Y describen también el papel que correspondía a la mujer en aquel tango inicial: Es mi china la más pierna/ p'al tango criollo con corte./ Su cadera es un resorte/ y cuando baila un motor. Hay que verla cuando marca/ el cuatro o la media luna,/ con qué lujo lo hace, ahijuna ../. Es una hembra de mi flor.

Hasta aquí hemos hablado de Villoldo letrista. No decimos poeta. La poesía supone creación pura, desinteresada. La letra puede participar de la poesía, puede acercarse a ella, como ocurre con Manzi o con Discépolo, con Flores o con Expósito, pero su objetivo no es solamente la belleza: su objetivo es el éxito y el derecho de autor. Villoldo fue —ya se dijo— muchas cosas: cuarteador y tipógrafo, cantor e intérprete; sobre todo, fue un artista de varieté. Nos hemos extendido sobre el letrista porque, quiera que no, fue el primer letrista del tango. Pero también fue compositor; compositor nada menos que de El Choclo.

En el tomito Diálogos de Villoldo, debido a José Gobello y Eduardo Stilman, donde se recogen algunas sabrosas páginas periodísticas del autor de El esquinazo, se mencionan los títulos de cuarenta y tantos tangos y milongas debidos a este autor; entre ellos, uno muy poco conocido. Elegancias, nombre que fue de una revista dirigida por Rubén Darío en París.

La lista es incompleta, y eso que sólo se trata de tangos y milongas. Porque Villoldo compuso lo que se dice de todo: habaneras, marchas, valses, estilos y cuplés, que las estilistas y tonadilleras de la época incluían en sus repertorios: Linda Thelma, Inés Berutti, Teresita Zazá y quien se convertiría un poco más adelante en la mayor actriz de habla española: Lola Membrives. Pero lo que aquí interesa es Villoldo tanguista. Y ese Villoldo tanguista se desdobla en dos: el autor de tangos al modo andaluz, como ¡Cuidado con los cincuenta!, y el autor de tangos amilongados y de milongas.

30/3/76

acción de gracias.

¿Chě.. tango.: te agarró la fulería..?

BUENOS AIRES (Télam, por Lázaro Ottonello). — Fue una noche acodada en las mesas pintados sus bordes de negro por mil puchos olvidados en un boliche cualquiera de la noche porteña. Una más donde el "galaico" gastronómico contabilizaba los "tubos" de vinos tungos al por mayor.

Del rosario de recuerdos se rescataron tres que se hicieron uno. Y recordamos. Lloramos a tres budas, tres mistongos alquimistas de fusas y semifusas, tres imaneros de acuarelas ciudadanas.

Y nos dimos a la tarea bíblica de "cuerearlos" a fondo. Con la imaginación puesta en el "yoismo" de ser cada uno de nosotros, los que más sabíamos de sus pasos por entre la nebulosa de la noche porteña.

Rescatamos del "más allá" a "Cayetano" Di Sarli. Aquel 'tuerto' que recaló en Bahía Blanca desde su pago de Azul, donde naciera allá por el 1903. Fue necesario que otro grande —grande con mayúscula— Juan Carlos Cobián le tendiera la mano de la zurda para adentrarlo al tango. Sus comienzos fueron duros. Se inventarió junto a las desavenencias con que la vida pone a prueba a los triunfadores. Y venció por derecha.

Se largó a componer nada menos que con 'Milonguero Viejo" después vino la computadora para registrar "La Guitarrita", "T. B. C.". 'Loco Lindo", "Milonga del Centenario" dedicada a Roberto M. Ortiz, a la sazón presidente de la República. En el "Follies Bergere", en el Paris conquistado por esa plebe de "niños bian" que optaron por las francnutas a las paicas porteñas, malgastando dinero amasijado por los peones de nuestros campos, estrena en complicidad con Tania "Soy un Arlequín". Allí señaló su vieja amistad con "Mordisquito" Discépolo.

Anselmo Aieta lo incorpora en sus comienzos a su agrupación y posteriormente, Fresedo, aquel Osvaldo de tangos refinados para el gusto de Barrio Norte, se lo lleva consigo. Con Ciriaco Ortiz, el "mago de la zurda" y Cayetano Puglisi, en el violín conforma "trío Nº 11". De allí en más masticó la gloria de una "orquestaza" con rutilantes triunfos.

Dejamos, para el último comentario su tango. "Su" tango. Si hubiéramos empezado con ese ttulo habría estado todo dicho: Bahía Blanca.

Después, junto a los convites alcohólicos enhebramos a "Juancho' D'Arienzo. Y lo ubicamos junto a "La Cumparsita" de Mattos Rodríguez, y por supuesto, "atrás" la puñalada de otro oriental: Pintín Castellanos.

En fin... entre salud... y salud... nos acordamos de sus 18 millones de discos... muchos... ¿no?... "Public relations"... que le dicen... Si nos los vendió, por lo menos se lo merecía...

Desde nombrarlo y recordar "Paciencia", "El Vino Triste", "Ya lo ves", "Borrón y Apuntá de Nuevo", "Chirusa" "Garronero" y un largo etcétera.

Recordar a "Juancho" fue conjugarlo con Ciriaco Ortiz, Aníbal Troilo, Carlos Di Sarli, Héctor Varela, Cayetano Puglisi, Fulvio Salamanca, entre otros músicos que actuaron bajo su batuta.

Después fué el "dogor", el querido "Pichuco" Troilo. Aquel dormilón del fuelle, también de la hornada de principio de siglo. De quien dijera su esposa, Zita, el día que lo conoció: "¿Y por este gordo tanto lío...?"

Emotivo y sincero, lo evocamos cuando bajo sus pesados párpados, brillaba la mirada húmeda de tiempo y tango. Y nublamos los ojos con los recuerdos del "Tibidabo", "La Armonía", "Marzotto", "Tango Bar". Dejamos los nombres de sus 58 tangos compuestos por su gusano sonoro para evocarlo humano, por ejemplo, cuando le regaló a "El Rusito" hijo del vendedor de diarios de Callao y Corrientes su propio fuelle por que el pibe no tenía para comprar uno y quería seguir estudiando.

En fin... rayando el alba nos dimos cuenta que hablábamos de tres ídolos desaparecidos. Acaso hoy otros tres o cuatro llevan la carga del tango de la época de oro... no son más.

Cuando rematamos la penúltima copa y nos despedimos, acaso lo hicimos con bronca. En nuestro andar de cordón a pared, vichando el ocaso del lucero se nos ocurrió pensar si al tango la fulería lo agarró con hambre. ¡Malaya la parca que nos castigó tanto a los porteños...!

Los tangos de F. Baldana

Francisco Baldana nació en Olavarría; perteneciente a una conocida familia de nuestro medio, en su adolescencia se radicó en Buenos Aires, y asumió la bohemia, integrándose a la pléyade de músicos y letristas de tango.

Ha enhebrado ya, muchos títulos "Hipódromo Nacional", "Madam Julie", "Che Pamela", "Sentimiento de arrabal", "Barrio Charrúa", "No te condeno", "Mi vieja calle Lavalle", "Viejo Alsina", "Los de abajo", "Tarde triste", "La hija de Madam Julie", etc., entre los tangos; hay varios valses en su repertorio creativo, y entre la música folklórica (milongas, chacareras y zambas) la zamba "Ciudad de Olavarría", que dedicó a su ciudad natal. Es, además, autor varias piezas teatrales.

El sello Neograb Argentina acaba de lanzar un 33 "extended play" con tres tangos de Baldana junto a **"El ciruja,** de de la Cruz, grabados por Ernesto de la Cruz y su conjunto y la voz de Víctor Gutiérrez. Se trata de **"La hija de Madam Julie"**, con música de Deborah y letra de Baldana; **"Mi vieja calle Lavalle"** que tiene música de Baldana y letra de Eduardo Moreno; y **"Che Pamela"**, cuya letra es de Julián Centeya y la música de Baldana: "yo que te inventé bacana/ me tomaste por un gil.../ Que te dure, che Pamela/ que te chifle la fortuna y no me castigue a mí" dice el recordado Centeya. Y Baldana habla así en "La hija de Madam Julie": "Repartiendo sonrisas/ y deletreando tangos/ se lo pasaba alegre/ Madame en el bulín". En el viejo estilo tanguero del ayer, en las letras "rantes" que después darían paso a la poesía de Manzi.

Baldana, que conserva amigos y recuerda su barrio de la infancia, ha hecho llegar su saludo a EL POPULAR en esta nueva etapa de su carrera de compositor.

La historia del tango

BUENOS AIRES (Especial de José Gobello y Roberto Selles, para EL POPULAR). — Por aquella fecha Roberto Firpo comienza a grabar. El doctor Luis Adolfo Sierra recuerda que, por entonces, el piano era ya el conductor de la típica pero —por rutina o quizá por prejuicio— en las grabaciones se lo reemplazaba por una guitarra. Firpo grabó con piano —por supuesto, no podía hacer otra cosa, porque el piano era su instrumento— y, según dice el mismo Sierra, contribuyó entonces a estructurar la definitiva composición de la orquesta típica.

Estas razones justifican el haber elegido a Firpo como la figura más representativa de la década. Pero todavía puede agregarse algo más: de esa década es su tango **Alma de bohemio**. Este no sólo es el tango más hermoso de Firpo; además anticipa, prefigura, el tango - romanza que seis o siete años más tarde crearían Delfino y Cobián.

Ciertamente, la pieza de Florencio Parravicini y Humberto Zurlo, estrenada por el mismo Parravinini en 1914, se prestaba para una ilustración musical más refinada, menos acompadrada que las habituales. Pero es importante que Firpo lo haya comprendido y que haya sido capaz —él que había tocado en El Tambito y en los cafés de La Boca; él, que era músico del Armenonville— de tanto refinamiento.

Y pasamos a otra gran figura de la segunda década: la de Francisco Canaro. Por supuesto, Canaro abarca medio siglo de tango y se hace difícil encajarlo en un lapso, en una década determinada.

Comienza a actuar en la primera década del siglo; en la tercera, viaja a Europa y a los Estados Unidos; en la cuarta, obtiene éxitos resonantes con sus comedias musicales; en la quinta — la famosa década del 40— sigue siendo una gran figura, pese a que los más jóvenes empujan con el vigor con que podían hacerlo un Troilo o un Di Sarli.

Y hasta el momento de su muerte, acaecida el 14 de diciembre de 1964, mantuvo intacta su popularidad. Para Canaro no hubo decadencia. Siempre famoso, siempre primera figura, señoreó sobre más de cincuenta años de tango.

Canaro fue, en el tango, una institución; es decir, algo establecido y consolidado; algo aceptado por todos. No despertó nunca las adhesiones clamorosas que suscitó Pugliese, ni el cariño que conquistó Troilo, ni la admiración, casi idolátrica, de que aún disfruta Gardel.

Pero siempre suscitó un gran respeto. Y la razón de ese respeto fue la obra de Pirincho; tal vez más su obra de empresario que su obra de artista. A estas alturas casi nadie niega ya que Canaro tomaba melodías anónimas, y otras que compraba, o que le regalaban.

No falta quien diga que Canaro, como Andrés Chazarreta, nunca compuso nada. Ya se sabe, por hacer un ejemplo, que para la segunda parte de **Madreselvas** tomó ocho compases de **El cuzquito**, sin más cambio que la supresión de una nota por compás. De todos modos hizo muchas cosas bien y algunas de modo sobresaliente.

No busquemos en Canaro al creador; busquemos un animador, un pionero y también, por supuesto, un empresario.

Y, sobre todo, al hombre que más contribuyó a llevar el tango, del bajo fondo en el que había nacido, a los salones de la aristocracia primero y un poco más tarde también a las veladas de la clase media y de los obreros con aspiraciones, los obreros no proletarios.



La historia del tango

BUENOS AIRES (Especial por José Gobello y Roberto Selles) — Oímos decir, a veces, que el verdadero origen del tango nunca podrá ser explicado. Nosotros no nos animaríamos a afirmarlo. Nos cuesta negar las posibilidades del conocimiento; nos resistimos a fijar límites a la voluntad, a la decisión de investigar y de conocer.

Por supuesto, no es fácil establecer con precisión el origen del tango. Las piezas del rompecabezas son muchas, y algunas se han extraviado. Existen, sin embargo, investigadores que, con paciencia y tesón, van encontrando las piezas perdidas, y hay estudiosos que, con el aporte de los investigadores, tratan de reconstruir la historia.

Es claro que todavía hay eslabones inhallados, aunque quizá no tantos como suele creerse. Estamos persuadidos de que, a pesar de esos eslabones faltantes, es posible formarse una idea aproximada acerca de cómo se fueron desarrollando las cosas.

Comenzaremos con el testimonio del Viejo Tanguero. Este Viejo Tanguero es un señor cuya identidad no ha sido establecida, que publicó en el diario Crítica, el 22 de setiembre de 1913, una extensa nota de una larga página sábana íntegra, titulada El Tango, su evolución y su historia de tiempos pasados. Quienes lo implantaron. Viejo Tanguero, a juzgar por esa larga nota y por alguna otra que puede hallarse en ejemplares posteriores del mismo diario Crítica, escribía muy bien. Era, evidentemente, un hombre culto.

Pero hay algo más importante que la cultura del Viejo Tanguero: la fecha en que publica su testimonio. Para entonces vivían muchos de los que habían visto nacer al tango, muchos que venían bailándolo desde el primer día. Y, por lo que se sabe, nadie desmintió al Viejo Tanguero.

Bien: ese testigo recuerda que hacia 1877 las sociedades candomberas, formadas por hombres y mujeres de color, habían establecido su cuartel general en el barrio del Mondongo. Y dice: "Llegada la fecha de carnaval, salían a la calle con sus estrambóticos trajes chillones y sus enormes sombreros de plumas, bailando tras largas horas al compás monótono de candombes y masacayas.

La supremacía que cada una pretendía ejercer dio margen a enfurecidas rivalidades y con ello a sangrientos encuentros en plena vía pública. La repetición de los sucesos, trajo como consecuencia la disolución de asociaciones belicosas y la clausura de sus candombes".

Y aquí viene lo que importa: "Ahogadas así las expansiones africanas, se formaron centros de baile con los mismos elementos, naciendo a poco el memorable tango, pero en una forma bien distinta a la que hoy se ejecuta. Las parejas, en lugar de acercarse se separaban a compás, imitando las gesticulaciones y contoneos del pasado candombe.

El nuevo baile se hizo general y a poco de ser difundido lo tomaron para sí los compadritos del arrabal y lo llevaron al barrio crudo de los corrales, donde ya

a historia del tango

Por José Gobello y Roberto Selles

No puede hablarse de la volución del tango en las rimeras décadas del siglo n hacer alguna referencia los italianos. Ya se sabe ue Buenos Aires fue una iudad gringa y que buena arte del campo recibió ambién numerosos contingentes de pobladores italianos. Ahora se habla, como le una cosa recién descubierta, del choque generacional. Por supuesto, ese choque es cosa vieja y nuestra literatura lo reflejó estupendamente en M'hijo el dotor, de Florencio Sánchez y en Pedrín, de Félix Lima. Pero la literatura reflejó otro choque: el de la población nativa con el inmigrante. Entonces el país t... una política demográfica, y gracias a esa política constituimos ahora un país medianamente poblado.

Los italianos, que fueron tantos, que fueron mayoría entre los varones adultos de la ciudad, contribuyeron a modificar la coreografía del tango. Esto fue observado ya cuando esa coreografía se estaba formando. Lo que habría que establecer también es si acaso no contribuyeron buen número de músicos itálicos —algunos de ellos, "orejeros"; otros, de conservatorio— se sumaron rápidamente a la interpretación tanguera, e inclusive compusieron algunas piezas.

Ya se sabe que el padre de los Discépolo, don Santo Discépolo, italiano del sur, autor de tangos como No me empujés, caramba y Payaso, había estudiado en el Real Conservatorio de Nápoles. En Nápoles había tocado el clarinete Lorenzo Logatti, que en 1907 compuso El irresistible (o se apropió de él). Hijos de italianos fueron Alfredo Antonio Bevilacqua y José Luis Roncallo (éste se formó con Santo Discépolo). También Juan Maglio y los Canaro.

El padre de Ernesto Ponzio era napolitano y músico. También italiano y músico fue el padre de los De Caro, don José De Caro, en cuyo conservatorio, donde se formaron sus hijos, enseñaban maestros italianos, como don Próspero Cimaglia —padre de la famosa pianista Lía Cimaglia Espinosa—, autor también de tangos como Una noche de garufa (homónimo del tango de Arolas), y Añoranza campera. Italiano y del sur fue, para seguir la nómina, Arturo De Bassi, don Cayetano De Bassi, con quien su hijo aprendió música.

Lo que hay que preguntarse es hasta dónde llega la influencia de estos músicos, cultores de la canzonetta napolitana, en la formación de la estructura del tango. Se ha hablado mucho y se ha analizado con esmero la posible influencia de la milonga, del candombe y de la habanera en el tango criollo: se ha discutido cuánto tiene de negroide y cuánto tiene de andaluz el tango primerizo, pero nadie se ha detenido en tratar de detectar la impronta de la canzonetta.

Por nada no habrá sido que los tangos primeros se ejecutaron en instrumentos de prosapia italiana: la flauta, el violín y, sobre todo, el mandolín y el clarinete. ¿Habrá que recordar que el primer trío que formó Canaro, en 1906, incluía un mandolín, junto al violín y la guitarra?. ¿Habrá que recordar que en La Boca el tango se tocaba en el clarinete?.

Sin tener en cuenta la sangre italiana que corre por las venas de Buenos Aires no se puede comprender la idiosincrasia del porteño. A lo mejor, sin tener en cuenta a los músicos italianos que interpretaron el tango y compusieron tangos no se puede entender esa abstracción, esa idea platónica que venimos tratando de definir y se llama tanguidad.

NAI — NI — NIG — O — O — PE — PER — — PI — PO — RA — RA — RA — RI — RO — RROZ — SA — SHA — SU — TA — TA — TAC TI — TO — YEL —

La historia del tango

por José Gobello y Roberto Selles

Jorge Machado fue un acordeonista y compositor pardo que actuó en la década de 1880. Poseía un instrumento rudimentario, de sólo siete notas, que le bastó para componer algunos tangos. Estos llevaban un número de orden por todo título. El Nº 1 fue compuesto en 1883 y constaba de dos partes, de ocho compases cada una. Villoldo recordaba, en 1919, poco antes de morir, haber visto tocar a Machado y lo evocaba del siguiente modo, según cuenta el erudito Enrique H. Puccia en una interesante nota periodística: "La guitarra y el bandoneón hacían el gasto, y el famoso pardo Jorge, que muchos de mis contemporáneos han de recordar, era un verdadero virtuoso del acordeón, instrumento en cuya ejecución nadie se hubiera atrevido a disputarle supremacía". Una décima de Gabino Ezeiza, citada también por Puccia, rezaba: "Tocaron una habanera / un mozo Jorge Machado / con tanto tino y cuidado / y con tanto retintín / que parecía un violín / del modo que la tocaba. / Redepente la largaba / ¡ah! mozo que era baquiano / pa' tocar el acordión / tan sólo con una mano".

Agregaremos que los hermanos Bates mencionan a otro de los primitivos, Míguez, y citan un tango suyo del que no se recuerda título y que habría sido compuesto hacia 1883 ó 1884.

En 1967 el señor Francisco García Jiménez, conocido letrista, largamente vinculado a famosos músicos del tango, anunció, en una extensa nota periodística: "El tango tiene cien años". ¿Es que se había descubierto algún documento que probara dónde y cuándo había nacido el tango? No. simplemente recordaba el autor de "Lunes que un actor panameño había cantado al modo de los negros. El actor era Germán Mac Kay y el tango **El negro Schicoba**.

Don Vicente Rossi no se llamó a engaño. En su libro **Cosas de negros** dice: "En 1866 ó 1867 se propagó en Montevideo un tango llamado **El Chicoba** (en bosal), "El escoba" o "El escobero", pero era un candombe, según los que lo conocieron; sin duda un tango a lo 'Raza Africana'."

El hecho es que el músico José María Palazuelos, autor de canciones populares —es decir, de polcas, mazurcas y valses— compuso, en 1866, una canción imitativa de las de los negros, que tituló **El negro Schicoba** y que el actor MacKay, a quien se la dedicó, interpretó el 24 de mayo de 1866 en **el teatro de la Victoria**. MacKay había representando la pieza de Bretón de los Herreros **El cuarto de hora** y, como fin de fiesta, se disfrazó de negro escobero y salió a escena cantando la melodía de Palazuelos: "Yo soy un neglito, niñas, / que le gusta fandangueá / y a la que le hago un pilopo / bien pronto está cololá". Obsérvese que la letrilla dice "que le gusta fandangueá" y no "que le gusta tangueá".

El señor Vicente Gesualdo, en su **Historia de la música argentina**, ha recordado estos hechos y ha reproducido también la partitura de **El negro Schicoba**, publicada por Palazuelos. Y bien: la composición de Palazuelos está muy lejos de ser un tango. Es una canción de negros, como tantas otras —algunas compuestas también por el mismo Palazuelos— que las comparsas de blancos disfrazados de negros cantaban para carnaval.

POR CINCO DIAS: El Juez a cargo del Juzgado Civil y Comercial Nº 2 del Departamento Judicial de Azul, Dr. Hernán Rodolfo Ojea, Secretaría Nº 4, en autos: "FITTIPALDI Luis - SUCESION" hace saber que doña Rosa Crispina BALADO DE FITTIPALDI y don Adelio Eusebio FITTIPALDI, se han hecho cargo del activo y pasivo del negocio de venta de artículos para caballeros denominado "ARBITER" de Luis FITTIPALDI, sito en calle Necochea Nº 2768 de Olavarría. Azul, diciembre 10 de 1975. Ana María de Benedictis, Secretaria.

PALABRAS PERDIDAS

INFRAGANTI

El Diccionario de Autoridades (segundo tomo, año 1732, pág. 786) dice que el término fragante "se toma también por presente, actual: y así se dice que se cogió al reo en fragante, cuando acababa de cometer el delito, y no pudo huir de donde lo cometió". Autoriza esta acepción con un texto de Cervantes ("Persiles y Segismunda", libro 4, cap. 7): "Acertaron a estar en la calle dos de la guarda del Pontífice, que dicen pueden prender en fragante". Y conjetura, erradamente: "En este sentido es voz corrompida de fraguante".

En fragante no deriva, empero, de fraguante, sino de flagrante. La expresión flagrante crimine —"en el momento de cometerse el crimen"— aparece ya en el Código de Justiniano (año 534 antes de Cristo) y flagrante delicto se encuentra en el latín forense desde la edad media. Se trata del verbo latino flagrare ("arder, resplandecer"), que tuvo en el latín vulgar formas disimiladas como fragrare, fraglare, equivalentes a "exhalar olor", de donde los castellanos fragante y fragancia.

Tanto el primitivo flagrare como su forma disimilada fragrare pasaron al castellano: el primero, al lenguaje culto y el ,segundo al coloquial; y no tardaron en confundirse. De la confusión surgieron las locuciones en flagrante, en fragante e in fraganti, que no son sino adaptaciones de la expresión latina in flagrante.

Un interesante acuerdo de la Academia Argentina de Letras documenta la evolución de esas confusiones en las sucesivas ediciones del diccionario de la Real Academia. En 1732 la Academia registró, como hemos visto, en fragante, como corrupción de en fraguante. Desde la tercera edición de su diccionario (1791) hasta la quinta (1817), alterna en fragante con in fragante. En la sexta (1822) anota infragante. A partir de la octava (1837) agrega infraganti. En la duodécima (1884) remplaza infraganti por in fraganti. En la décimo novena —y última hasta ahora— (1970), acoge cuatro variantes: in fraganti, en fragante, en flagrante y en fraguante (esta última como anticuada).

La Academia Argentina de Letras admite que la forma más usual hoy día es in fraganti, si bien estima que debería escribirse en una sola palabra infraganti, del mismo modo que exabrupto o incontinenti.

¿Por qué in fraganti y no in fragante?. El adjetivo fragans no existe en latín, donde en cambio existe fragrans 'fragante, odorífero'. La forma popular fragans sigue, de todos modos, la declinación de fragrans y ya se sabe que el caso ablativo de los adjetivos terminados en —ns se expresa con la desinencia —i (amanti, ablativo de amans; fragranti, ablativo de fragrans).

Lo que me importa señalar, sin embargo, es que la locución infraganti o in fraganti es producto de una confusión: de la confusión de flagrans 'ardiente, resplandeciente', con fragrans 'odorífero'. Confusiones de parecido linaje dieron términos lunfardos tales como rajar (confusión del gitano najar 'huir' con el castellano rajar 'rasgar'), apoliyar 'dormir' (confusión del italiano jergal polleggiare 'dormir', con el español polilla 'tipo de insecto'), y algunos más. En todas partes se cuecen confusiones. (José Gobello).

PALABRAS PERDIDAS

Flamenco

"En el siglo XVIII —escribe Carlos Clavería— se encuentran, sin duda, las raíces del gusto por lo popular, que constituye el punto de partida del flamenquismo". Y agrega luego el autor de Estudio sobre los gitanismos del español: "La afición de las clases altas de participar en festejos populares, en adoptar los trajes, maneras y decirse del pueblo, no era seguramente algo reservado a Madrid. La 'majeza' de la corte debió encontrar paralelo en otros muchos sitios de España, y especialmente en Andalucía, donde el señorío, más en contacto con el campo, asimilaba costumbres y formas de vida que han de ser luego exponentes de todo ese impreciso conjunto que se ha venido a llamar 'lo flamenco' ".

¿Por qué flamenco? Flaming en neerlandés vale por "natural de Flandes'. Y con el sentido de 'natural de las provincias de Flandes' aparece flamenco en Luis de Góngora. Covarrubias, en su Tesoro de la Lengua Castellana (1911), trae otra acepción —la única que registrará luego el Diccionario de Autoridades: "Es cierta especie de ave que se cría cerca de las lagunas, que tiene el pecho y el encuentro de las alas coloradas y por ser encendidos y flámeos se llamaron flamencos, o porque la casta de ellos se trajo de Flandes".

De allí en más las cosas no están muy claras. Unos —Corominas— opinan que la voz flamenco "en España se aplicó a la persona de tez encarnada, por tomarse el flamenco como prototipo de los pueblos nórdicos; que de allí la aplicación a la mencionada ave; que también de allí, probablemente, también la aplicación a las mujeres de tez sonrosada, de donde luego 'gallardo, de buena presencia', después 'de aspecto provocante, de aire agitanado' y, hacia 1870, concretado en el cante agitanado andaluz. Otros, en cambio —Clavería— sostienen que, desde antiguo, flamenco se identificó con 'pícaro', y luego con 'gitano'.

Por lo demás, con relación al cante flamenco no ha faltado quien dijera que "el sobrenombre de cante flamenco lo crearon los hebreos de España para designar con él los cantos que sus correligionarios emigrados a Flandes (Holanda) podían ejecutar sin miedo a los esbirros de la Inquisición".

No puede explicarse, pues, de modo terminante, la traslación de significado de la palabra flamenco de 'natural de Flandes' a 'gitano'. Lo que sí está claro es que el de flamenco es uno de los nombres que viene caracterizando las manifestaciones artísticas populares de Andalucía. Clavería anota que la confusión entre andaluz, flamenco y gitano persiste, a pesar de los esfuerzos de algunos en delimitarlos y distinguirlos.

En puridad, el flamenco sería, de todos modos, el tipo de andaluz que imita los usos gitanos, y sería también el arte popular andaluz que imita el arte gitano (no ha de olvidarse que, según demostró Schuchardt, el entusiasmo por los gitanos llevó a traducir al caló muchas de las coplas populares que se cantaban en Andalucía).

la vida/ ven, ven, ven, que la vida pasa.

¡Y pensar que hay tipos que ganan cualquier cantidad cantando estas cosas!

VILAS

Guillermo Vilas va a perder vigencia en nuestro país. Porque los zurdos ahora, no corren.

CHAMUYETAS

Según P. Kalfon, Argentina es "el país de los eufemismos" Quiso decir que dialécticamente, nos vamos por las ramas. R. Hanglin, en "Chaupinela", dijo esto sobre el tema: "Cuando la vida se hace puro chamuyo, el chamuyo ... quietudes que tiene la virtud de ser agradecido.

HABLANDO DE

CANAL 7...

Y ya que hablamos de Canal 7, convengamos en que su programación ha mejorado enormemente.

Nuevas series, nuevos programas, nuevo ritmo. Todo un fiel reflejo de nuevas inquietudes en los responsables del canal decano de la TV nacional.

¡Que les dure, demonios... y que los olavarrienses podamos "verlos", Canal 45 mediante!.